

Cas.

A

3145

Landesbibliothek Coburg (70)



022000533497



1946

XIV, 4.

Ueber
den Tempel
und
die Bildsäule des Jupiters
zu Olympia
ein antiquarischer Versuch.

von
Johann Philipp Siebenkees
der Philosophie Professor zu Altdorf, der dasigen Alumnen
und der Freitische Inspektor, und der Akademie
der Volsker zu Velettri Mitglied.



Nürnberg,
bei Johann Adam Stein. 1795.

Ln A 3145



Dem

Herrn Marktsvorsteher

K E S L E R

in Nürnberg

feinem

hochgeschätztesten Freunde

gewidmet

von

dem Verfasser.



Vorrede.

Die vortrefliche Schrift des Herrn Hofrath *Heyne*: Ueber den Thron des Amycläus, f. Antiquarische Auff. I. St. S. 1. f. und einige in derselben eingeschaltete Bemerkungen, über die Statüe des Jupiters zu Olympia waren für mich die erste Veranlassung, meine Gedanken über

dieses merkwürdige Kunstwerk des Altertums aufzusetzen. Ich that dieses ehe ich wufte, daß ein anderer Gelehrter eben diesen Gegenstand bearbeitet habe, und der Abdruck meiner geringen Abhandlung war in der Ostermesse des vorigen Jahrs fast geendigt, ehe ich die Schrift des Herrn Professor *Völkel* in Cassel, *Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia*, kennen lernte. Wäre mir diese gelehrte und scharfsinnige Schrift bekannt geworden, als ich noch Herr meiner Handschrift war, ich würde unstreitig meine Arbeit unterdrückt haben. Dieses stand aber damals nicht mehr in meiner Gewalt, und ich bin gezwungen dem Publikum zu übergeben, was ich über eines der größten Kunstwerke des Altertums niedergeschrieben

ben

ben habe, ehe die Arbeit dieses Gelehrten herausgekommen war.

Dass ich die oben genannte Schrift des H. P. *Völkel* nicht habe bei meiner Schrift benützen können, zeigen die Abweichungen von derselben deutlich. Er hat sich über Gegenstände mit eben so vieler Gelehrsamkeit als Scharfsinn weitläufig ausgebreitet, von denen ich bloß summarisch gesprochen; von denen ich bloß so viel angeführt habe, als mir für eine kurze Erklärung hinreichend schien. So hat z. B. Herr V. seine Vermutungen über die einzelnen Theile des Tempels zu Olympia weitläufig vorgetragen; ich habe davon nur das angeführt, worauf mich die Nachrichten leiteten, die Pausanias von diesem Gebäude gibt. Manches habe ich ganz übergangen, was er

bemerkt hat, und im Gegentheil von einigem geredet, wovon er nichts gedenket.

Bei der Erklärung eines Kunstwerks, wie die Statue des Jupiters war, muß man eine Menge Vermutungen wagen, wovon auf die Letzte vielleicht die meisten grundlos seyn können. Denn wir haben zu wenig Quellen übrig, woraus wir genaue Nachrichten, die uns zur Kenntniß dieses Kunstwerks leiteten, schöpfen können. Unter allen Kunstwerken des Altertums ist keines auf uns gekommen, was uns nur auf eine entfernte Weise zu einer richtigen Vorstellung von diesem ungeheuern, und aus so vielen heterogenen Theilen zusammen gesetzten Werks führte. Die Münzen und Gemmen, die uns so viele Ideen, welche die Bild-

Bildhauer im Großen ausgeführt haben, überliefern, verlassen uns bei diesem Werk; wir haben nicht einmal eine genaue schriftliche Nachricht davon übrig. Mehrere Schriftsteller gedenken zwar dieses Kunstwerks, und ergießen sich in Lobpreisungen seiner Vortreflichkeit, aber nur ein einziger gibt uns eine detaillirtere Beschreibung davon; und dieser ist Pausanias. So sehr wir diesem Reisenden für das danken müssen, was er uns geliefert hat, eben so sehr dürfen wir auf der andern Seite bedauern, daß es ihm an der Gabe, die Kunstwerke, die er auf seiner Reise durch Griechenland gesehen, deutlich zu beschreiben, fast gänzlich fehlte. Pausanias ist fast durchgehends dunkel, vorzüglich aber alsdann, wenn er groÙe und componirte Kunstwerke ausführt.

führlich beschreiben will. Dann wird sein Vortrag noch verworrener; dann wirft er alles durcheinander, springt ohne Ordnung von einem auf das andere, hält sich bei Kleinigkeiten auf, und übergeht nicht selten das, was für die richtige Vorstellung von den beschriebenen Kunstwerk, gerade das wichtigste ist. Seine Beschreibungen haben daher nicht einmal die Genauigkeit, die man von einer, an Ort und Stelle niedergeschriebenen Bemerkung in dem Tagbuch eines Reisenden verlangen kan; noch weniger können sie ausgearbeitete Stücke genannt werden. Eines seiner dunkelsten Stücke ist die Beschreibung, die er vom Jupiter des Phidias, und den an und um den Thron desselben angebrachten Verzierungen gibt. Es ist daher nicht zu wundern, daß alle, die von die-

diesem Kunstwerk geschrieben haben, in ihren Vorstellungen sehr von einander abweichen. Anders dachte davon *Heyne*, anders *Barthelemy*. *Völkel* weicht von beiden ab, und ich entfernte mich in manchen Stücken von diesem neuesten Erklärer des Werks des Phidias.

Indessen gestehe ich offenherzig, daß ich gegenwärtig über verschiedene Figuren und Nebenverzierungen an dem Thron anders denke, als damals, als ich diesen Aufsatz niederschrieb. So wird es mir z. B. immer wahrscheinlicher, daß die Figuren an den Seiten des Throns nicht von halb erhobener, sondern von runder Arbeit waren, wie schon Herr H. *Heyne* vermutet hat; so glaube ich nun, daß am Thron wirklich eine Art von Malerei angebracht gewesen sei, was mir eh-

hin

hin unwahrscheinlich schien. Es durfte nur dieselbe aus einer Art von eingelegerter Arbeit bestanden haben, welche Pausanias sehr wohl mit dem Wort *γρᾶφι* bezeichnen konnte, so konnte allerdings der Thron damit verziert gewesen seyn. Von solchen musivischen Gemälden redet wahrscheinlich Pausanias in der Stelle: *ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλεφάντι. ἐστὶ καὶ ζῶα τε ἐπ' αὐτοῦ, γρᾶφι μεμιμμένα.* Diese an den Theilen des Throns, die nicht mit Bildhauerarbeit verziert waren, angebrachten eingelegeten Figuren, waren also aus Gold, gefärbten Steinen, Elfenbein und Ebenholz verfertigt.

Aber bei andern Stücken glaube ich noch immer Gründe zu finden, meinen ehemaligen Meinungen getreu zu bleiben.

ben. Ich erlaube mir nur hier einer derselben zu gedenken. Der Stelle des Pausanias S. 158, Σελινη δε ἵππον (εμοι δοκειν) ελαυνουσα, τοις δε εσιν ειρημενα 'εφ' ἡμιονου την θεον οχεισθαι, και ουχ ἵππου, habe ich den Sinn gegeben, den sie meiner Meinung nach haben mußte. Herr *Völkel*, S. 230. f. Abh. hält sich hingegen genau an die Worte. Aber als ein geübter Kenner der Vorstellungsarten der alten Dichter und Künstler bemerkt er hiebei folgendes: „Auch dies ist eine ungewöhnliche Vorstellung. Denn Luna fährt immer auf einem Wagen mit zwei Pferden, nirgends wird sie reitend vorgestellt; auch die Dichter legen ihr immer den zweispännigen Wagen bey, und Pausanias drückt sich so deutlich aus, daß man seine Worte nicht etwa von einem Wagen verstehen

hen

hen kan, wie im Homer die Pferde den Wagen bedeuten., Dem ungeachtet kan ich mich nicht überreden, daß Phidias die Selene reitend vorgestellt habe. Hätte dieses ein Schriftsteller gesagt, dessen Ausdruck immer deutlich und bestimmt ist, so würde ich es zwar nicht wagen, seine Worte so gewaltsam zu deuten, aber ich würde allemal vermuten, sein Gedächtniß sei ihm ungetreu geworden. Bei dem Pausanias aber nehme ich mir weniger Bedenken, mit seinen Worten, dem ersten Anschein nach, willkührlich zu verfahren, wenn er von einer Vorstellung spricht, wofür man — so viel wenigstens mir bekannt ist — im griechischen Altertum keinen Beleg findet. Eine solche Vorstellung wäre eine reitende Gottheit. Diese ist weder als Künstler

ler

ler noch als Dichteridee bekannt. Sollte wohl Phidias sich alleine von dem Kostum so weit entfernt haben? Dieses scheint mir kaum wahrscheinlich. Auch die ganze Anordnung der Figurenreihe, zu der die Selene gehört, scheint mir zu beweisen, daß diese Göttin schwerlich reitend vorgestellt war. Diese stellte nemlich den Olymp mit den Gottheiten desselben vor, so wie er auf mehreren Denkmalen abgebildet ist; Hälios der Sonnengott, ist die erste Figur. Er fährt auf seinem Wagen, als Symbol des Tages, in die Höhe; dann folgen die übrigen Gottheiten; und zuletzt Selene als Symbol des Abends. Als dieses war sie das Gegenstück des Hälios, und fuhr also auch wahrscheinlich wie dieser auf einem Wagen.

Ich

Ich breche hier ab, und bitte nur noch folgendes zu verbessern:

S. 3. lin. 3. statt *Stils* ist zu lesen *Styls*. S. 9. in der Anmerk. *beiden*, statt *beeden*. S. 12. *Sikyon* ft. *Sicyon*. S. 16. *Knaben* ft. *Jüngling*. S. 53. *NONA*, wie ich in dem Original gefunden habe, ft. *NONIA*, wie Winkelmann gelesen hat. S. 62. *Thetis* ft. *Thetys*. S. 72. 1. *betreffen* ft. *betrefen*. S. 76. 1. *einen* ft. *einem*.

In einem, dem Jupiter geheiligten Hain zu Olympia, einer Gegend bei der ehemaligen Stadt Pisa in der peloponnesischen Landschaft Elis, stand ein Tempel dieser Gottheit, in welchem das erhabenste und merkwürdigste Kunstwerk des Alterthums, *die Bildsäule des Jupiters vom Phidias des Charmides Sohn aus Athen* verfertigt, die Aufmerksamkeit der andächtigen und neugierigen Fremdlinge auf sich zog.

Der Tempel sowohl, als das Bild des Gottes waren Werke aus einem, für die schönen und bildenden Künste in Griechenland ungemein günstigen Zeitalter; aus dem Zeitraum zwischen dem Ende des zweenten persischen und dem Anfang des peloponnesischen Kriegs. In diesen fünfundvierzig Jahren, die zwischen den beiden merkwürdigen Kriegen verflossen, scheint die hohe Baukunst in Griechenland auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit

gestiegen zu seyn ¹⁾ — wenigstens sind die berühmtesten Gebäude dieses Landes, die Propyläen und der Parthenon zu Athen gegen das Ende desselben errichtet worden ²⁾ — und für die Bildnerei ereignete sich in demselben ebenfalls eine glückliche Revolution. Phidias, eines der größten Künstlergenie, stand nemlich in diesem Zeitraum auf, und brachte die bildende Kunst zu einer Höhe und Würde, wozu sie keiner von seinen Vorgängern und Zeitgenossen

1) Die Kunst maieätische Tempel und öffentliche Gebäude von der edelsten Structur zu bauen, kam in Griechenland vweit eher zur Vollkommenheit, als die Kunst, ein bequemes und elegantes Wohnhaus zu errichten. Athen hatte schon die prächtigsten öffentlichen Gebäude aller Art, und seine Bürger vwohnten noch in elenden Hütten von Thon, vvelche kaum den Namen der Häuser verdienten. Noch Dikäarchos, der gegen Olymp. C schrieb, sagt in seiner Beschreibung von Griechenland: *οἱ μὲν πολλὰ τῶν οἰκιῶν εὐτελεῖς, ὀλίγαι δὲ χρησίμαι. Ἀπισηδεῖν δ' αὖ ἐξαίφνης ὑπὸ τῶν ξένων θεωρεῖται, εἰ αὕτη ἐστὶν ἡ προσαγορευομένη τῶν Ἀθηναίων πόλις.* Die Ursache dieser sonderbaren Ereigniß vvar 'der allgemeine Hang der Athenienser, ihre Vaterstadt so viel möglich zu verschönern. Reiche Bürger verwendeten daher oft große Summen auf ein öffentliches Gebäude, und vwohnten elend. Durch diesen Geist stieg die hohe Baukunst bald empor, denn der Künstler fand Unterstützung und Belohnung; aber die gemeine Baukunst blieb desto vweiter zurück.

2) Die Propyläen vvurden unter dem Archon Euthymenes Olymp. LXXXV, 4 angefangen, und Olymp. LXXXVI, 4 geendigt. S. des Herrn H. Heyne vortrefliche Abhandlung: *über die Künstlerepochen beim Plinius*, in dessen *Antiquar. Aufsätzen* I. Th. S. 197. u. f.

fen hatte emporheben können. Er verlies die kleine, ängstliche und gezwungene Manier der vorigen Künstler, wurde Schöpfer des erhabenen Stils in der Kunst, und Erfinder der hohen Ideale eines Jupiters und einer Pallas, welche in der Folge von allen Künstlern nachgeahmt wurden. Athen, Megara, und verschiedene andere Städte Griechenlandes, hatten wichtige Kunstwerke dieses Meisters in ihren Tempeln; dasienige aber, was seinen Ruhm krönte, war das Bild des Jupiters zu Olympia. Durch dieses erlangte er den Ruhm, daß man von ihm sagte: die Gottheit sei entweder vom Himmel gekommen, und habe sich dem Phidias gezeigt, oder er sei in den Himmel gestiegen, und habe die Gottheit gesehen 3); und der olympische Jupitertempel wurde dadurch eines der merkwürdigsten Gebäude des alten Griechenlandes.

Die alten Schriftsteller sprechen von diesem Kunstwerk mit Entzücken 4); keiner aber von ih-

A 2

nen

3) Epigr. XLVIII. im II. Th. S. 225. der Brunkischen Analekt.

Ἡ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ, εἰκόνα δειξάν
Φειδία, ἢ σὺ γ' εἶβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.

4) Die Stellen der Alten, vvelche von diesem Kunstwerk sprechen, hat Franz Junius im Catalog. architectorum etc. S. 154. u. f. gesammelt.

nen gibt uns eine genaue Bestimmung der Zeit, in welcher dasselbe verfertigt worden ist. Eben so wenig können wir die Jahre genau angeben, in welchen der Tempel, worinn das Bild stand, aufgeführt wurde. Ueber die mangelhafte Nachrichten von so wichtigen Werken wird man sich nicht wundern, wenn man bedenkt, daß uns die Alten von dem Leben des großen Phidias selbst nur wenig sagen, und daß, wenn ich einige wenige, und widersprechende Nachrichten ausnehme, uns die Geschichte über die Lebensumstände dieses merkwürdigen Mannes in völliger Unwissenheit läßt. Alles, was uns diese von ihm erzählt, betrifft einige Umstände aus seinen letzten Jahren, in welchen er in eine gegen den Perikles angelegte Cabale verwickelt wurde, in der er auch wahrscheinlich seinen Untergang fand 5).

Pau-

- 5) Die Cabale gegen den Perikles, welche die Veranlassung zum peloponnesischen Krieg wurde, fieng mit der Anklage der Freunde dieses großen Staatsmannes, des Anaxagoras, des Phidias, und der Aspasia an. Der erste entgieng dem Verdammungsurtheil durch die Flucht, Aspasia wurde durch die Thränen des Perikles gerettet, Phidias erlag, wie es scheint, unter der Anklage. S. Aristoph. *Eg.* v. 604. u. f. Plutarch im Leben des Perikles S. 169. Diod. Sic. XII. S. 95. Unter den sich viderprechenden Nachrichten vom Schicksal des Phidias, scheint mir dasienige am wahrscheinlichsten, was Plutarch am ang. O. erzählt. Nach diesem hatten die Feinde des Perikles einen gewissen Menon, einen neben dem Phidias vom Perikles angestellten

Pausanias, dem wir die ausführlichste Beschrei-
bung des Tempels und der Bildsäule des Jupiters
A 3 dan-

ten Künstler gedungen, den Phidias anzuklagen, er habe einen Theil des Goldes unterschlagen, vvas ihm zur Verzierung der Bildsäule der Minerva vvar anvertraut vworden. Diese Anklage vwurde aber bald vviderlegt, vveil Phidias, auf den Rath des Perikles — der vvahrscheinlich diese Cabale vermuthet hatte — das goldne Gevvand der Minerva also angelegt hatte, dafs es abgenommen und gevogen vwerden konnte. Phidias mußte also losgesprochen vwerden. Aber nun trat die Cabale mit einer andern Anklage gegen ihn auf. Der Künstler hatte am Schild der Minerva, vvorauf in halberhobener Arbeit die Schlacht der Amazonen vorgestellt vvar, unter den Streitenden das Bildnis des Perikles angebracht; diesen Umstand ergrieffen die Feinde des Perikles, und klagten den Künstler vwegen eines Religionsverbrechens und Entvveihung der Statüe an. Phidias vwurde ins Gefängnis gelegt, und starb in demselben, ehe noch die Sache entschieden vvar, entvveder eines natürlichen Todes, oder am Gift, vvelchen ihm die Feinde des Perikles beibrachten, um diesen in den Verdacht zu bringen, er habe seinen Freund aufgeopfert, damit er von ihm, bei der Untersuchung des Verbrechens keine nachtheilige Aussage zu befürchten habe. Von dieser Erzählung des Plutarchs, die, vvenn man sie mit Aristoph. *Eig.* 604, und Diodor. Sic. XII, S. 95. vergleicht, viele Wahrscheinlichkeit hat, und auch dem Charakter der Athenienser nicht vviderspricht, vveichen die Nachrichten des verstümmelten, und aus verschiedenen fremdartigen Stücken zusammengesetzten Scholion des Aristoph. *Eig.* v. 604. völlig ab. Eines dieser Stücke erzählt aus dem Philochoros: Phidias sei vwegen einer an der Minerva begangenen Veruntreuung in Untersuchung gekommen. *Φειδίας ὁ ποιησας* (nemlich *την Αθηναν*), *δόξας παραλογιζεσθαι, ἐκρίθη.* Ein anders, vvelches eben diese Nachricht aus dem Philochorus enthält, führt an: er habe einiges von dem, zur Verzierung der Minerva bestimmten Gold entvvendet. *Φειδίας, ὡς φιλοχορος φησιν*

danken, sagt uns nur⁶⁾: daß die Elier nach der Zerstörung der Stadt Pisa und einiger benachbarten Orte, welche sich ihrer Herrschaft entzogen hatten, von der gemachten Beute den Tempel zu Olympia erbauen, und die Bildsäule des Jupiters haben verfertigen lassen. Aber eine bestimmte Angabe des Jahrs, wann der Tempelbau angefangen, und Phidias in Arbeit gesetzt wurde, und wie lange dieser

φησιν ἐπὶ Πυθοδώρῃ Ἀρχόντῳ, τὸ ἀγάλμα τῆς Ἀθηνᾶς κατασκευάσας, ὑφείλετο τὸ χρυσιὸν τῆς χρυσελεφαντίνης Ἀθηνᾶς.

(So muß dieses Scholion gelesen werden; denn die Worte *ἐκ τῶν δράκοντων* nach *τὸ χρυσιὸν* sind, ein eben so lächerlicher Zusatz eines unvvissenden spätern Grammatikers, als in der ersten Note dieses Scholions, vvelche die nemliche Stelle aus dem Philochor anführt, die Worte: *τὸν ἐλεφάντα, τὸν εἰς τὰς φολίδας* nach *παράλογιζεθαι* find.) So vveit gehen im Scholion die Nachrichten aus dem Philochorus, und diese stimmen mit dem Plutarch zusammen. Aber eine, und vvie mich dünkt, spätere Hand setzte zum erstern Scholion hinzu: Phidias sei um der Untersuchung zu Athen auszuveichen nach Elis geflohen, habe daselbst den olympischen Jupiter verfertigt, und sei von den Eliern hingerichtet vvorden, vveil er sich auch an dem Gold des Jupiters vergriffen habe. Diese Erzählung ist gevviß ungegründet. Denn 1) vvurde vvahrscheinlich die Jupitersstatüe vor der Minerva verfertigt. S. Heyne am ang. O. S. 197 etc. 2) ist es äufferst unvvahrscheinlich, daß die Elier dem Phidias die Verfertigung der Bildsäule des Jupiters vvürden aufgetragen haben, vvenn er vorher zu Athen vvegen eines Betrugs in Ansprache gekommen, und vor dem zur Untersuchung dieser Anklage niedergesetzten Gericht geflohen vväre. 3) vvürden, vvie H. Heyne am ang. O. S. 201. erinnert, die Elier der Familie des
eines

fer an seinem Kunstwerk bis zur völligen Vollendung desselben gearbeitet habe, sucht man bei diesem, wie bei den übrigen Schriftstellern des Altertums vergeblich. Wir würden selbst in Ansehung der Zeit dieses, für die Bestimmung eines merkwürdigen Zeitraums in der griechischen Kunstgeschichte so wichtigen kleinen Kriegs, in völliger Unwissenheit

A 4

heit

Künstlers schvverlich die Aufficht über die Bildsäule anvertraut haben, vvenn er, vvegen eines an ihr begangenen Diebstals vväre hingerichtet vvorden. Zu dem zvweiten Scholion, vvelches die Erzählung des Philochors enthält, setzte ebenfalls eine neuere Hand hinzu: Phidias sei von den Atheniensern vvegen des begangenen Diebstals verurteilt, und hingerichtet vvorden. Der Verfasser dieser Anmerkung vervvechselte vvahrscheinlich die letzte Anklage des Phidias mit der erstern, vvie auch Heyne annimmt.

Das Jahr, in vvelchem die Cabale gegen den Perikles, in der Phidias unterlag, ausgebrochen sei, ist unbekannt. Alles zeigt aber, daß sie bald nach völliger Vollendung der großen Gebäude des Perikles, und kurz vor dem peloponnesischen Krieg ihren Anfang genommen habe. Die Anlagen des Perikles vvurden vollendet Olymp. LXXXVI, 4; und um diese Zeit vvar auch die Minerva des Phidias zu Stande gebracht. Nun vvurden die Rechnungen untersucht, und bei dieser Gelegenheit entspan sich die Cabale gegen den Perikles, die sich mit der Anklage des Phidias anfieng. Perikles erregte, um das Volk zu beschäftigen, und sich sicher zu stellen Olymp. LXXXVII, 1 den peloponnesischen Krieg — also vvurde Phidias zvvischen Olymp. LXXXVI, 4 und LXXXVII, 1 angeklagt.

- 6) B. V. S. 156 der Sylburgischen Ausgabe, nach der ich auch in der Folge citiren vverde.

heit seyn, wenn uns nicht Strabo 7) einige kurze Nachrichten davon gäbe, aus welchen erhellet, daß er in die Zeit des dritten messenischen Kriegs fiel, und mit diesem einigermaßen zusammen hieng. Es hatten sich nemlich, nach der Erzählung dieses Geographen, die Pisäer und einige benachbarte Ortschaften, dieses Strafgericht durch ihren Abfall von den Eliern 8), und ihre Verbindung mit den Messeniern gegen die Lakedämonier zugezogen. Um
sie

7) B. VIII. S. 545 der Almeloveenschen Ausgabe.

8) Die eigentliche Ursache dieses Kriegs zwischen den Eliern und Pisäern scheint die Eifersucht beider Nationen, wegen des Vor sitzes bei den olympischen Spielen gewesen zu seyn, worüber schon in den ältern Zeiten zwischen ihnen mehrere Fehden entstanden waren. So setzten sich nach dem Pausanias B. VI, S. 200. die Elier Olymp. VIII. (748 v. Chr.) mit Gewalt, unter dem Beistand des Phidons des Regenten von Argos, in dem Besitz des Vor sitzes bei den Spielen, welchen vorhin die Pisäer hatten. Olymp. XXXIII, 644 v. Chr. verdrängten die Pisäer, unter der Anführung ihres Königs Pantaleon, die Elier wieder. Olymp. XLVIII, 585 v. Chr. fielen die Elier aufs neue unter dem Pisaischen König Damophon, des Pantaleons Sohn, in das Gebiet der Pisäer ein; und in der Folge unternahmen diese, ohne gereizt worden zu seyn, unter der Regierung des Pyrrhus des zweenten Sohns des Pantaleon, einen Einfall in das Gebiet der Elier, und verwickelten in diesen Krieg ihre Nachbarn die Makistier, Skillunter, und einige Ortschaften der Dyspontier. Dieser Krieg endigte sich mit dem Untergang der Pisäer und der mit ihnen verbundenen Völker. So sagt Pausan. am ang. O. Wie mich dünkt, so ist diese Stelle des Pausanias entweder verdorben,

sie zu strafen, verbanden sich die Elier mit den Lakädoniern, bezwangen mit ihrer Hülfe die Pisäer, plünderten und zerstörten ihre Stadt, und machten sich die ganze Gegend unterwürfig. Diese für jene Gegend so unglückliche Begebenheit ereignete sich also zwischen Olymp. LXXVIII, 3. (466 v. Chr.) und LXXXI, 1. (456 v. Chr.) Denn in jenem Jahr fieng der dritte messenische Krieg an, und in diesem wurde er mit gänzlicher Veriagung der Messenier aus ihrem Vaterlande geendiget.

Nach

dorben, und zwischen Πυρρου δε του Πανταλειοντος μετα Δαμοφοντα τον αδελφον βασιλευσαντος, Πισαιοι πολεμον εκουσιον επανειλοντο Ηλειοις und συναπεσθησαν δε σφισιν απο Ηλειων Μακισιοι etc. mehrers herausgefallen; oder Pausanias schmelzt zuvo verschiedene Fehden der Pisäer und Elier in eine zusammen: die eine, unter dem Pyrrhus Olymp. XLVIII, und die andere, vvelche zwischen Olymp. LXXVIII und LXXXI. vorfiel, und sich mit dem Untergang der Pisäer endigte. Denn auf diese letztere Fehde, vvonon ich oben gesprochen habe, ziehe ich, vvas Pausanias von συναπεσθησαν bis επελαβεν αναστατους υπο Ηλειων γενεσθαι anführt. — Strabo scheint andere Quellen als Pausanias genützt zu haben. Denn B. VIII, S. 544 sagt er: die Pisäer hätten den Vorsitz bei den Olympischen Spielen bis Olymp. XXVI gehabt. — Olymp. CIV. suchten die Einwohner der Pisatischen Gegend in Verbindung mit den Arkadiern, die damals eben mit den Eliern im Krieg verwickelt waren, die Elier vvieder aus diesem Recht zu verdrängen. Es kam darüber zwischen beeden Völkern zu Olympia, vvährend der Feier der Spiele, zu einem hitzigen Gefecht, in vvelchem die Pisäer die Oberhand behielten, und damals den Vorsitz bei den Spielen behaupteten. Diod. Sic. XV. S. 387. loc. class. Pausan. VI, 201.

Nach diesem Krieg also wurde der Tempel erbaut und das Bild des Jupiters vom Phidias verfertigt. Wann aber die Elier sich ihres Gelübdes entledigten: ob sie gleich nach geendigten Krieg die Künstler und Bauleute in Arbeit gesetzt haben, oder ob dieses erst nach dem Verlauf mehrerer Jahre geschehen sey, wird, so viel mir bekannt ist, von keinem alten Schriftsteller bestimmt. Beides ist aber, wenigstens in Ansehung der Statue des Jupiters behauptet worden, und für jede dieser beiden verschiedenen Meinungen streiten Männer vom ersten Range.

Diejenigen, welche annehmen, die Elier hätten gleich nach dem Ende des Kriegs ihr Gelübde erfüllt, setzen die Verfertigung der Bildsäule zwischen Olymp. LXXXI. und LXXXIII, und glauben, daß die acht Jahre zwischen diesen beiden Olympiaden, für den Künstler vollkommen hinreichend waren, sein Bild für den neuen Tempel zu verfertigen. Diese Meinung hat durch den Beitritt des Herrn Hofrath Heyne sehr viel Gewicht erhalten 9); sie ist auch, wenigstens in Ansehung der Bestimmung der Zeit, wann Phidias an der Statue zu arbeiten angefangen habe, weit wahrscheinlicher als die andere, nach

9) in Antiquar. Auff. Th. I. 203.

nach welcher der Künstler erst Olymp. LXXXVI. seine Arbeit unternommen haben soll. Es scheint nemlich unwahrscheinlich, daß die Elier die Lösung ihres Gelübdes bis in jene Olympiade, also wenigstens vierundzwanzig Jahre verschoben haben, wenn nicht Umstände eingetreten sind, die einen so langen Aufschub veranlaßten, wovon uns aber die Geschichte nichts meldet.

Aber, so gerne ich annehme, daß der Anfang mit dem Bild des Jupiters Olymp. LXXXI. gemacht worden sei, so wenig kan ich mich überzeugen, daß Phidias sein ganzes Kunstwerk schon Olymp. LXXXIII, in einer Zeit von acht Jahren habe vollenden können. Ich will hier nicht in Betrachtung ziehen, welche Verzögerung die Herbeischaffung und Zubereitung der Materialien veranlassen konnten; denn keines von beeden konnte den Künstler lange außer Stand setzen, an seinem Werk anzufangen. Das zur Statue nötige Gold lieferte ihm die Beute, und durch die atheniensischen und korinthischen Handelschiffe konnte er leicht mit Elfenbein, und den übrigen Materialien versehen werden. Vielleicht hatten diese nicht einmal nötig, das Elfenbein erst aus dem Orient zu holen; vielleicht konnten sie es dem Künstler in hinlänglicher Menge, und schon zubereitet, aus den griechischen Handelsstäd-

ten

ten zuführen. Es ist nemlich nicht unwahrscheinlich, daß in den Städten, wo viel in Elfenbein gearbeitet wurde, vorzüglich zu Athen, Korinth und Sicyon, große Niederlagen von dieser Materie waren; so wie man heut zu Tage in den Städten, wo viele Bildhauerarbeit verfertigt wird, Niederlagen von Marmor und andern dem Bildhauer nötigen Materialien findet. Es ist ferner nicht unwahrscheinlich, daß in diesen Städten eigene Handwerker sich mit der Zurichtung des Elfenbeins beschäftigten, und es dann an die Künstler oder Unternehmer großer Kunstwerke verkauften. Von diesen Leuten konnte Phidias ohne vielen Zeitverlust so viel Elfenbein erhalten, als zu seinem Werk erforderlich war. Doch, wenn auch die Herbeischaffung der Materialien längere Zeit erfordert hätte, so arbeitete der Künstler unterdessen an seinem Modell, und hatte im ganzen keinen Zeitverlust.

Aber wie Phidias in acht Jahren sein Modell verfertigen und sein Kunstwerk vollenden konnte, dieses begreife ich nicht. So wenig wir auch von den Vorbereitungen der alten Künstler bei der Verfertigung ihrer Kunstwerke wissen, so sieht doch jedermann leicht ein, daß sie von denen der heutigen Künstler nicht sehr abweichen konnten. Der alte Künstler mußte also wie der neue, zuerst seine

ne

ne Skitze in Wachs oder Thon entwerfen, dann sein Modell in der Grösse, welche er dem Kunstwerk geben wollte, nach allen Theilen auf das genaueste ausarbeiten, und völlig aufstellen, um die Wirkung des Ganzen überschauen zu können ¹⁰⁾; und nach allen diesen Vorbereitungen konnte er erst an dem Kunstwerk selbst anfangen. Nun war das Werk des Phidias eine Masse von vielen Ellen in die Höhe und Breite. Ausser der Hauptfigur des Jupiters befand sich an dem Thron eine Menge Bildnerei von Statuen und halberhobener Arbeit, von beträchtlicher Grösse. Alles dieses musste der Künstler vorher auf das genaueste modellirt haben, ehe er die Hand an die Ausführung legen durfte. Wie viele Arbeit, und welchen Aufwand von Zeit kostete nicht dem Künstler die Vollendung eines solchen ungeheuern Modells? zumal da er an demselben — wenigstens bei der Vollendung — fast alles selbst bearbeiten musste, und sich selten eines Gehülfen dabei bedienen konnte. Wer nun weis,
wie

10) Dafs die alten Künstler eben so genau modellirten, als die neuen, scheint aus Plin. H. N. LXXXIV. sect. 18. Seite 648, nach Harduins Ausgabe zu erhellen. Plinius sagt daselbst von dem CX. Fuß hohen Coloss des Nero, den Zenodorus verfertigt hatte: mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem (das grosse Modell,) verum et ex parvis admodum furculis, quod primum operis instar fuit. (Die erste Skitze.)

wie langsam auch der geübteste Künstler bei diesem Geschäfte fortrücken kan, wie oft er seine Ideen verändert, und zerstört, was er in mehrern Tagen und Wochen gearbeitet hat, und wie oft ein Zufall die Arbeit mehrerer Tage vernichtet, der wird mir zugeben, daß zu einem so ungeheuern Modell, wie Phidias zu seinem Jupiter zu machen hatte, eine sehr geraume Zeit erfordert wurde. Es mag sein Künstlergenie noch so fruchtbar gewesen seyn; er mag die größte Fertigkeit in der Ausführung seiner Ideen besessen haben: er konnte doch Zufälle, welche bei dergleichen weitläufigen Werken unvermeidlich sind, nicht verhüten; er konnte ein so vortrefliches Werk nicht ohne langes und wiederholtes Durchdenken, Abändern und Verbessem sein ersten Plans ausführen. Wenn man also die ungeheure Grösse des Kunstwerks, das Phidias zu verfertigen hatte, die Menge der Figuren und andern Verzierungen, die an dem Thron angebracht waren, und die Schwierigkeiten bedenkt, die mit der Verfertigung eines Modells von dieser Grösse verbunden sind, so wird man es vielleicht nicht für übertrieben halten, wenn ich annehme, daß er wenigstens sechs Jahre auf das Modell verwenden mußte. Während dieser Zeit war das Zusammensetzen der Elfenbeinstücke zu den Klötzen, woraus die nackten Theile der Statue gebildet werden sollten,

ten, und die Verfertigung des Throns bis auf die Verzierungen fast alles, was an dem Werk selbst geschehen konnte; an den Figuren konnte man kaum vor der gänzlichen Vollendung des Modells anfangen. Wenn ich nun auf die Ausführung des Kunstwerks selbst, bis zu seinem Aufstellen in dem Tempel andere sechs Jahre rechne, so erhellet, daß Phidias dasselbe wenige Zeit vor dem Ende der Olymp. LXXXIV. könne vollendet haben, wenn er auch gleich schon Olymp. LXXXI in Arbeit gesetzt worden sei.

Andere nehmen an, Phidias habe erst in Olymp. LXXXVI. an der Jupiters-Statue angefangen. Wäre die Nachricht, die beim Scholiasten des Aristophanes ¹¹⁾ vorkommt, daß Phidias aus Furcht vor der Anklage, die sich nach der Vollendung seiner Minerva zu Athen gegen ihn erhub, nach Elis geflohen sei, und daselbst die Statue des olympischen Jupiters verfertigt habe, zuverlässig, so würde allerdings vor der ebengenannten Olympiade an der Jupiters-Statue nicht angefangen worden seyn. Denn die Minerva wurde wahrscheinlich zwischen Olymp. LXXXV. und LXXXVI. verfertigt ¹²⁾. Allein, da diese

11) *Erg.* v. 604.

12) Eusebius hatte der Olymp. LXXXV, 2 beigeschrieben *Phidias*

diese Notiz keinen wichtigern Gewährsmann, als den unbekannten Scholiasten hat, da sie allen übrigen Nachrichten vom Schicksal des Phidias durchaus widerspricht, und mit der Geschichte nicht zusammen stimmt, so ist sie wohl von keiner grossen Erheblichkeit ¹³⁾. Indessen bauten doch mehrere Gelehrte, wie Meursius, Dodwell und Corfini den Hauptbeweis für die Meinung, daß Phidias seinen Jupiter in Olymp. LXXXVI. angefangen habe, auf sie.

Eduard Corfini nimmt noch einen andern Hauptbeweis für diese Meinung, aus einer am Thron des Jupiters angebrachten Figur her, die einen Jüngling vorstellte, der sich die Siegerbinde um den Kopf band. Dieser soll, wie die Elier nach dem Bericht des Pausanias ¹⁴⁾ glaubten, das Bild des Pantarkes, des Liebling des Phidias gewesen seyn, der in Olymp. LXXXVI. in den olympischen Spielen den Preis erhalten hatte. Weil der Knabe als Sieger abgebildet war, so schliesst Corfini: Phidias habe seine Arbeit nicht eher als in der genannten

την ἐλεφαντινὴν Ἀθηνᾶν ἐποίησε; vvas ich übersetze: Phidias arbeitete in dieſem Jahr an der Minerva.

¹³⁾ S. die Anmerkung 5. Seite 4. u. f.

¹⁴⁾ Pausan. V, S. 157.

ten Olympiade anfangen können. Allein dieser Gelehrte hat offenbar aus diesem Umstand zu viel geschlossen. Denn wenn die Figuren am Thron von runder Arbeit waren, wie Herr Hofrath Heyne annimmt, so hatte der Künstler nicht nötig, die Aufstellung seines Kunstwerks so lange zu verschieben, bis alle Nebenverzierungen vollendet waren. Das Hauptkunstwerk stand vielleicht schon eine geraume Zeit in dem Tempel, ehe die einzelne Nebenfiguren um dasselbe aufgestellt wurden. Phidias konnte also das Bild des Pantarkes immer erst nach dem Sieg dieses Knabens gefertigt haben, ohne daß daraus folgt, sein ganzes Kunstwerk sei erst in der Olymp. LXXXVI. angefangen und vollendet worden ¹⁵⁾.

Mehr Gewicht scheint die Zeitrechnung des Corfini zu erhalten, wenn die Bilder an den Seiten des Throns nicht von runder, sondern, wie ich lieber vermuten möchte, von halberhobener Arbeit gewesen wären. Alsdann waren nemlich die Figuren an den Seitenwänden befestigt, und die Jupitersstatue konnte fast nicht vor der Vollendung aller Verzierungen des Throns aufgestellt worden seyn.

15) S. Corfini in Fast. Att. T. III. S. 219. f. und Heyne in der angef. Abh. S. 202.

seyn. Aber auch in diesem Fall wäre ihr Gewicht immer nur scheinbar. Denn es bleibt noch immer die nicht unerhebliche Frage zu entfernen: war diese Figur wirklich das Bild des Pantarkes, wofür man sie zu den Zeiten des Pausanias ausgab? Wir können für diese Deutung derselben keinen andern Zeugen anführen, als den Interpres, der unserm Reisenden die Merkwürdigkeiten in dem Tempel zu Olympia zeigte. Diese Gattung von Menschen war aber nie in dem größten Ruf der Zuverlässigkeit, und der Cicerone, dessen sich Pausanias bediente, scheint von der allgemeinen Regel keine Ausnahme gemacht zu haben. Wenigstens sind unter seinen Erklärungen der übrigen Figuren an dem Thron manche, die mich zur Vermutung berechtigen, er sei über diese Frage nicht erhaben. Ungeachtet des Zeugnisses dieses olympischen Antiquars bleibt es also noch immer unentschieden, ob Phidias unter der Figur des siegenden Knabens den Pantarkes habe vorstellen wollen. Das Standbild dieses Lieblings des Künstlers, das ihm nach seinem Sieg war errichtet worden, stand unter den Bildern merkwürdiger Athleten in der Altis. Hatte jene Figur am Throne einige Aehnlichkeit mit diesem Standbilde, so konnte ein Antiquar, der gerne deutete, leicht einen Namen für sie finden, woran der
Künst-

Künstler nie gedacht hatte. Aber auch die auffallendste Aehnlichkeit zwischen diesen beiden Figuren würde weiter nichts beweisen, als das dem Phidias bei der Verfertigung iener am Throne, Pantarkes als Modell geseffen sei. Doch, Pausanias sagt nicht einmal, das diese Figur das Bild des Pantarkes gewesen sei, und Beziehung auf dessen Sieg gehabt habe. Wenn ich nemlich die Stelle, wo er von diesem Bilde spricht, recht verstehe, so sagt sie nicht mehr und nicht weniger, als folgendes: der siegende Knabe soll, wie man vorgibt, mit dem Pantarkes, dem Geliebten des Phidias, der in der Olympiade LXXXVI, in den Knabenspielen zu Olympia, siegte, Aehnlichkeit haben ¹⁶⁾. Diese Aehnlichkeit mußte Statt finden, wenn Pantarkes dem Künstler als Modell faß, ohne das daraus folgt, das die Figur wirklich auf den Sieg dieses Knabens Beziehung hatte. Dieses letzte hat also Corfini in die Stelle hineingetragen. Ausserdem zeigen auch die übrigen Figuren, mit welchen der Knabe, der sich die Siegerbinde umband, gruppirte, das er keine Beziehung auf den Sieg

B 2

des

16) Τον δὲ αὐτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδύμενον εἰκεναὶ τὸ εἶδος Πανταρκεὶ λεγούσιν· μείρακιον δὲ Ἡλείου τὸν Πανταρκεὶ παιδικῶς εἶναι τοῦ Φειδίου· ἀνελήλο δὲ καὶ ἐν παῖσιν ὁ Πανταρκεὶ παλὴς νικῆν ὀλυμπιάδι ἐκτὴ πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα.

des Pantarkes gehabt haben könne. Diese stellten nemlich Knaben vor, die sich nach alter Art, also im Wettlaufen, im Ringen, im Pentathlos und im Faustkampf bei den olympischen Spielen zeigten ¹⁷⁾. Das Ganze war also wahrscheinlich die Vorstellung eines merkwürdigen Wettkampfs der Knaben aus den ältern Zeiten, der noch im Zeitalter des Phidias ein Gegenstand der Bewunderung war ¹⁸⁾. Wenn also

17) Pausanias B. V. S. 187. εἰη δ' αὖ ἀγωνισμάτων αρχαίων παύλα μιμηματα. Die ganze Stelle ist sehr dunkel. Die Hauptschwierigkeit liegt in den Worten: & γὰρ πῶτε (nehmlich ἀγωνισματα) εἰς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθείστηται τῆς Φειδίου. Dafs zu den Zeiten des Phidias die Knaben in den olympischen Spielen noch nicht aufgetreten seien, konnte Pausanias nicht sagen vollen. Schon Olymp. XXXVII. zeigten sie sich im Wettlauf und im Ringen. Olymp. XXXVIII. im Pentathlos, und Olymp. XLI. im Faustkampf. Pausan. S. 155. Aber erst in Olymp. CXLIV. traten die Knaben im Pankration auf. Ich vermuthe daher mit Corfini in Fast. Att. III, S. 220, dafs dieses unter dem Ausdruck ἀγωνισματα zu verstehen sei.

18) Clemens Alexandr. in Cohort. ad gentes S. 47. ed. Protter. und aus ihm Arnobius L. VI. ad gentes führen an: Phidias habe in einen Finger des Jupiters eingeschnitten, ΠΑΝΤΑΡΚΗΣ ΚΑΛΟΣ, und deuten diese Worte auf den Liebling des Künstlers. Man kann sie aber auch von dem Jupiter verstehen. Merkvwürdig ist es, dafs Pausanias, der dergleichen Raritäten sonst gerne erzählt, dieser Inschrift nicht gedenkt.

also diese Knabenfigur kein Bild des Pantarkes war, so verliert die Zeitrechnung des Corfini auch dann ihr Gewicht, wenn die Figurenreihe am Thron, zu der sie gehörte, von halberhobener Arbeit war.

Der Tempel des Jupiters zu Olympia, in welchem das Kunstwerk des Phidias stand, war eines der ansehnlichsten Gebäude dieser Art in Griechenland. Seine Höhe betrug, wahrscheinlich bis an den Kranz des Daches, LXVIII griechische Fusse, die Breite XCV, und die Tiefe CCXXX. Nach dem heutigen Maasstab war also die Höhe des Tempels gegen LXV königlich französische Fusse, die Breite LXXXIX, und die Tiefe CCXVII. Der Stein, aus welchem er gebaut war, war eine Art von unächten Marmor, den die Italiäner *pietra bianca* nennen, der in der Gegend von Olympia ausgegraben wurde. Das Dach war statt der Ziegel mit künstlich zusammengesetzten Platten von penthelesischen Marmor belegt. Der Erfinder der Kunst, den Marmor zu Dachziegeln zu schneiden, hies Byzas; er war ein Bildhauer aus der Insel Naxos, der zu den Zeiten des Königs Alyates in Lydien, und des Königs Kyaxares in Medien, also im sechsten Jahrhundert vor Christi Geburt lebte. Seine Erfindung war seinem Zeitalter so merkwürdig, daß sein Sohn ihr Andenken in einer Inn-

Schrift, die an der Basis einer Bildsäule des Apollo zu Naxos angebracht war, verewigte ¹⁹⁾. Das Tempelgebäude war nach der Dorischen Ordnung aufgeführt, der ältesten, einfachsten und erhabensten Ordnung, nach der alle große Tempel der Griechen gebaut wurden, ehe die elegantere, aber weniger erhabene korinthische Ordnung sie verdrängte. Wie die meisten großen freistehenden Tempel hatte er eine doppelte Fassade, die eine zum Naos, oder dem Vordertempel, die andere zum Opisthodomos, oder dem innern Theil des Tempelgebäudes, worinn die heiligen Geräthe und der Tempelschatz verwahret wurden. Aussen um den Tempel lief ein Säulengang. Wahrscheinlich waren an ieder langen Seite siebenzehn Säulen, und an ieder Fassade acht, wie an dem Parthenon zu Athen ²⁰⁾, dem unser Tempel an Grösse und Form sehr ähnlich gewesen seyn muß ²¹⁾. Der
Säu-

19) Pausanias liefert diese Inschrift B. V. S. 156 also:

Ναξιος Ευεργος με, γενει Αητους πορε, Βυζιω
Παις, ος πρωτισος τευξε λιθου κεραμην.

20) Er vvar also ναος περισυλος.

21) Die Tiefe des Parthenons vvar 227 Fuß = 215 königl. F. Die Höhe 68 = 65 k. F. und die Breite 100 F. = 94. Daher vvarde dieser Tempel Hekatonpedon genennt. S. Pokoke observ.

Säulengang am Vordertempel bestand vielleicht aus drei Reihen von Säulen, wie das Pronaon des Parthenon, des Tempels des Theseus, und der Tempel zu Pästum. Die Säulen waren wahrscheinlich canelirt, kegelförmig, und ruhten, ohne eine besondere Basis zu haben, auf dem Grunde des Gebäudes, wie die dorischen Säulen aller grossen Tempel in Griechenland, Italien und Sicilien.

Der innere Raum des Tempels war durch zwei Reihen von Säulen in drei Theile oder Schiffe abgetheilt. Die beiden Haupttheile des Tempels, den Vordertempel und den Opisthodomos trennte, wie gewöhnlich, eine Wand. Vor der Thüre, die aus dem äussern Tempel in den innern Theil desselben führte, scheint ein Vorhang gehangen zu haben. Es gedenkt nemlich Pausanias unter den Weihgeschenken, die in diesem Tempel verwahrt wurden, eines wollenen, von assyrischer Arbeit mit Purpur gefärbten Vorhangs, den der König Antiochus in diesen Tempel geschenkt hatte. Dieser hieng wahrscheinlich vor dem Durchgang aus dem Vorder-

B 4

tem-

ferv. of the East. Vol. II, P. II. T. 67. Le Roi, Ruines de la Grece T. I. p. 30. II. pl. 20. Voyage du jeune Anacharsis T. I. p. 406. f. ed. Deuxpont.

tempel in den Opisthodomos. Eine andere schickliche Bestimmung kann ich mir für ihn nicht denken ²²⁾. Doch könnte man auch annehmen, er sei vor der Statue angebracht gewesen, um sie gegen den Staub zu schützen. Die Beleuchtung erhielt das Gebäude entweder bloß durch die Thüre, oder durch Oefnungen, die im Dache angebracht waren. Der Baumeister des Tempels hieß Libo, und war ein gebohrner Elier.

Auf dem Giebel des Frontons der Vorderseite des Tempels stand eine Siegsgöttin von übergoldeten Erzt. Neben ihr lag ein goldener, mit dem Haupt der Medusa gezielter Schild. Die äußersten Enden des Dachs hatten zwei übergoldete Vasen. Eine Inschrift auf dem Schilde lehrte, daß diese Stücke ein Weihgeschenk waren, das die Lakädonier nach ihrem Sieg bei Tanagra über die ver-

22) B. V. S. 159. Im Dianentempel zu Ephesus scheint ebenfalls ein solcher Vorhang den Durchgang in den Hintertempel verdeckt zu haben. Den Vorhang im Tempel des Jupiters zu Olympia ließ man von oben auf den Boden herab, den aber im Tempel der Diana zog man in die Höhe. Pausan. am angef. O. Daß im Tempel zu Jerusalem ein solcher Vorhang den Naos von dem Opisthodomos trennte, ist bekannt.

verbündeten Athenienser und Argiver vom zehnten Theil der Beute dem Jupiter gemacht hatten ²³⁾. Dieses Bündniss zwischen den Atheniensen und Argivern war durch den Stolz und Undank, womit die Lakedämonier die atheniensischen Hülfsstruppen in Olymp. LXXIX. behandelt hatten, veranlaßt worden. Es hatten sich nemlich im ersten Jahr dieser Olympiade einige Vorfälle ereignet, wodurch die Lakedämonier in die äufferste Verlegenheit gebracht worden waren. Ein schreckliches Erdbeben hatte Sparta verheert, und viele alte spartanische Familien unter die Ruinen ihrer Gebäude begraben. Die Verwirrung zu Lakedämon hatten die Hiloten genützt, und sich empört, und schon drohte den Lakedämoniern ein gefährlicher Krieg, der unter dem Namen des dritten messenischen Kriegs bekannt ist. In dieser Verlegenheit suchten sie bei den Atheniensen Hülfe, die ihnen

B 5

auch

23) Die Inschrift vvar folgende:

Ναος μὲν Φιάλον χρυσεῖαν ἔχει, ἐκ δὲ Ταναγρᾶς

Τὰς Λακεδαιμονίοις σομμαχίδος γὰρ τεθεῖν

Δωρον ἀπ' Ἀργείων καὶ Ἀθηναίων καὶ Ἰωνῶν

Τὰν δεινῶταν νίκης ἕνεκα τοῦ πολέμου.

auch unter der Anführung des Kimon, des Sohns des Miltiades ein Corps auserlesener Truppen zuschickten. Als diese zu der Armee der Lakedämonier stießen, war die größte Gefahr schon vorüber. Man hatte unterdessen einige Vortheile über die Feinde erhalten, und wollte nun den Atheniern die Ehre nicht gönnen, etwas zur Rettung von Lakedämon beigetragen zu haben. Die Hülfsstruppen wurden also unter dem Vorwand, ihre Anführer unterhielten ein geheimes Verständniss mit dem Feinde, wieder zurückgeschickt. Ueber diesen Schimpf aufgebracht, brachen die Athenier die Verträge, in denen sie seit den persischen Kriegen mit den Lakedämoniern standen, und verbanden sich mit den Feinden dieser Nation den Argivern. So legten sie den Grund zu der Verbitterung zwischen sich und den Lakedämoniern, die zu einer Menge von Kriegen in der Folge Gelegenheit gab. Die erste Feindseligkeit fiel Olymp. LXXX, 3. bei Tanagra in Böotien vor, wo die Athenier und Argiver, die von einem Streifzug aus Phokis zurückkehrenden Lakedämonier angriffen. Die Verbündeten wurden geschlagen, und die Sieger widmeten aus dem zehnten Theil

Theil der Beute die oben genannte Kunstwerke dem Jupiter ²⁴⁾).

Die Fläche der beiden Giebel waren mit Bildhauerarbeit geziert, die sowohl von runder als von halberhobener Arbeit gewesen seyn konnte. Gewöhnlich stellten die an den Frontons der Tempel angebrachte Bildnerwerke merkwürdige Scenen aus der Geschichte der Gottheit oder des Helden vor,

- 24) Thukydides I, c. 102. Diodor XI, S. 48 und 65. Pausanias I, S. 28. Plutarch im Leben des Kimon S. 489. f. In der Erzählung der Schriftsteller von diesem Vorfall ist einige Verschiedenheit. Nach dem Pausanias vvären am ersten Tag des Treffens die streitenden Partheien durch den Einbruch der Nacht getrennt vvorden, ehe der Sieg sich entschieden hatte. Am folgenden Tag vvären die Theffalier von den Athenienfern vvährend der Action zu den Feinden übergegangen, und diese Verrätherei habe den Sieg auf die Seite der Lakedämonier gelenkt. Nach dem Diodor hatten die Theffalier die Verrätherei schon am ersten Tag der Schlacht begangen; die Athenienfer aber dem ungeachtet noch tapfer fortgestritten, bis die Nacht die Partheien getrennt habe. Am folgenden Tag habe ein Angriff, den die Theffalier auf einen athenienfischen Transport gevagt, zu einem neuen Treffen Anlaß gegeben, nach vvelchem jede Parthei sich den Sieg zugeschrieben habe. Dafs übrigens das Treffen nicht zum grossen Nachtheil der Athenienfer ausgefallen sei, erhellet daraus, vveil die Verbündeten bald darauf dāe Stadt Tanagra einnehmen und ausplündern konnten.

vor, dem der Tempel geweiht war; sie belehrten also den Fremdling, der sich einem solchen Tempel nahte, schon in der Ferne, welche Gottheit darinn verehret werde ²⁵). So zeigten sich ihm am Tempel des Theseus zu Athen einige merkwürdige Auftritte aus dem Leben dieses Helden, und an den Giebeln des Parthenons erblickte er die Geburt der Pallas, und ihren Streit mit dem Neptun, wegen des Benennungs- und Beschirmungsrechts der Stadt Athen ²⁶). Da der Tempel des Jupiters zu Olympia dem Gott geweiht war, den man sich als den Vorsteher der olympischen Spiele dachte, und in dessen Händen das Schicksal der kämpfenden Athleten war; so sah man an den beiden Frontons des Tempels und an seinen Thüren von Bron-

²⁵) Manchmal scheinen die Künstler bei den Vorstellungen an den Frontons der Tempel blos ihrer Phantasie gefolgt zu seyn, ohne Rücksicht auf die Gottheit zu nehmen, der der Tempel geweiht vvar. So vvar an dem einen Fronton des grossen Tempels des Jupiters zu Agrigent der Streit dieses Gottes mit den Giganten in Beziehung auf die Gottheit abgebildet; aber die Eroberung der Stadt Troia, die auf dem andern Fronton vorgestellt vvar, scheint keine Beziehung auf sie gehabt zu haben. Diod. XIII, S. 375.

²⁶) Pausan. B. I. S. 18.

Bronze Scenen aus dem Leben einiger Helden abgebildet, die in den olympischen Spielen sich einen glänzenden Namen erworben hatten. Vorzüglich scheinen die Künstler auf die Helden Rücksicht genommen zu haben, die ihr Geschlecht vom Jupiter ableiteten, oder in der Geschichte von Elis sich merkwürdig gemacht hatten.

Diese an dem Tempel angebrachten Kunstwerke will ich nun mit wenigen beschreiben.

An dem Fronton der vordern Fassade waren die Vorbereitungen zum Wettrennen des Oenomaus und des Pelops vorgestellt. Pausanias beschreibt dieses Kunstwerk also:

In der Mitte des Frontons ist das Bild des Jupiters. Oenomaus, mit dem Helm auf dem Kopf, steht dem Gott zur Rechten, und neben ihm seine Gemahlin Sterope, eine von den Töchtern des Atlas. Neben den vier Pferden des Oenomaus sitzt Myrtilus, der Fuhrmann des Oenomaus. Ihm zur Seite stehen zween andere Männer, deren Namen unbekannt sind. Sie hatten vermutlich die Aufsicht über die Pferde des Oenomaus. Am äussersten Ende ist der Fluss Kladeus. An
der

der linken Seite des Gottes stehen Pelops und Hippodamia, Sphärus der Fuhrmann des Pelops mit dessen Pferden ²⁷⁾, und zween andere Stallknechte. Am Ende des Frontons auf dieser Seite ist der Fluss Alpheus.

Diese Vorstellung bezog sich auf einen der merkwürdigsten Auftritte aus dem Leben des Pelops, des vornehmsten Helden der Elier ²⁸⁾, der auf die elische Verfassung und die Spiele zu Olympia großen Einfluß hatte. Denn er legte den Grund zur Herrschaft der Pelopiden in Elis, und stellte die olympischen Spiele prächtiger als ehemals wieder her ²⁹⁾.

Dafs

27) Nach dem ältern Costum sollten die Wagen nur mit zwey Pferden bespannt seyn. Erst Miltiades brachte den Gebrauch der vierspännigen Wagen in dem Wettrennen zu Olympia auf. Herodot. VI, 36. Der Künstler folgte aber hierinnen der Sitte seines Zeitalters. Auf dem Kasten des Kypselus, auf welchem dieses Wettrennen auch abgebildet war, hatten die Pferde des Pelops Flügel. So drückte der Künstler die Geschwindigkeit der Pferde aus. Auch Pindar. Ol. I, 139. sagt vom Pelops: *τον μὲν ἀγαλλων Θέως ἔδωκεν δίφρον χρυσεον, ἐν πτερεσσιν τ' ἀκαμύλας ἵππους.* S. Schol. zu Lykophron v. 165.

28) Pausan. V, 160. *Ἡρώων τῶν ἐν Ὀλυμπίᾳ τοσούτων προτετιμει-
τος ἐστὶν ὁ Πέλοψ ὑπὸ Ἡλείων, ὅσον Ζεὺς θεῶν τῶν ἄλλων.*

29) Die merkwürdigsten Restauratoren der alten Spiele zu Olympia,

Dafs die Fabel, aus welcher die Vorstellung genommen ist, unter die vorzüglichsten alten elischen Volksagen gehörte, und von mehreren alten Dichtern auf verschiedene Weise bearbeitet

pia, bis auf die Zeit der völligen Einrichtung derselben, sind kürzlich folgende. Herkules, einer von den Idäis Daktylis, soll zuerst in der Gegend von Olympia dem olympischen Jupiter zu Ehren feierliche Spiele angestellt haben. Diodor. Sicul. B.V. S. 333. Strabo B.VIII. S. 544. Pausan. B.V. S. 154. Fünfzig Jahre nach der deukalionäischen Ueberschwemmung, d. i. nach der parischen Chronik gegen 1500. v. Chr. Geb. erneuerte diese Spiele, ein Nachkomme dieses Herkules, Klymenes, ein Regent zu Pisa, und errichtete demselben und den andern Kureten zu Olympia einen Altar. Zu Pausanias Zeiten vvar zu Olympia in der Altis noch ein diesem Herkules gewidmeter Altar, mit der Aufschrift: ΗΡΑΚΛΕΙ ΠΑΡΑΣΤΑΥΗ. Pausan. im angef. Buch, S. 161. In der Folge hielt Endymion, der Sohn des Aethlius, der Erbauer der Stadt Elis, aufs neue feierliche Spiele zu Olympia, bei welchen seine Söhne Päon, Epeus, und Aetolus um das Recht der Nachfolge in der Regierung, im Wettlauf stritten, zwischen 1475 und 1450. v. Chr. Geb. Alle diese Spiele aber wurden von denen übertroffen, welche Pelops nach seinem Sieg im Wettrennen über den Oenomaus anstellte, gegen 1420. v. Chr. Geb. (τον αγωνα τω Ολυμπιω Διι εποιησιν αξιολογωτατα ανδρων των προ αυτου. Pausan. am ang. O.) Nach der Veriagung der Pelopiden aus Elis durch den Salmo-neus, erneuerte dessen Enkel Amythaon, und nach diesem Pelias

beitet wurde, ist bekannt ³⁰⁾. Dem König Oenomaus hatte ein Orakel verkündigt, er werde bei der Verheirathung seiner Tochter Hippodamia das Leben verlieren. Um diesen Zeitpunkt
so

lias und Nelaus die olympische Spiele. Herkules, der Sohn des Amphitruo, feierte nach der Eroberung der Stadt Elis und seiner Befiegung des K. Augias dem Jupiter neue Spiele gegen 1350. v. Chr. Geb. Er krönte die Sieger zuerst mit einem Kranz vom wilden Oelbaum, Diodor. Sic. B. IV. S. 222. und machte noch verschiedene Einrichtungen, welche aber andere dem ältern kretensischen Herkules zuschreiben. Ueber die verschiedene Erzählungen der Verdienste des Herkules um die olymp. Spiele s. man die vom Herrn Heyne in Anmerk. zum Apollodor. S. 453. angeführten Schriften. Nach dem Herkules kennt man keinen Restaurator der olymp. Spiele mehr, bis auf den Oxylus, welcher nach der Zurückführung der Herakliden in den Peloponnes dieselben gegen 1200. v. Chr. Geb. wieder erneuerte. Strabo VIII, 543. Pausan. V, 154. Iphitus, ein Zeitgenosse Iykurgs (Athenaeus XIV, S. 315. lin. 23. edit. Basil.), war der letzte Restaurator der olympischen Spiele 884. v. Chr. Geb. nach Scaligers Zeitrechnung, und von dieser Zeit wurden sie jedes fünfte Jahr ununterbrochen wiederholt. Pausan. V, 168. Die Statuen der meisten Restauratoren der olymp. Spiele waren in der Altis aufgestellt.

30) Hesiodus ist der älteste Dichter, den wir kennen, welcher nach dem Zeugniß des Pausanias VI, 200. in seinen *Μεγάλαις Ἡοιάς* diese

so lange als möglich zu entfernen, und ieden Freier abzuschrecken, bediente er sich folgendes Mittels. Wer um seine Tochter anhielt, mußte mit ihm ein Wettrennen halten, bei welchem er schlechterdings vor dem König das Ziel erreichen, oder sterben mußte. Denn wen dieser einholte, der wurde von ihm getödet. Schon hatten es mehrere iunge Helden mit dem Leben büßen müssen, daß sie von den Reizen der Hippodamia gerührt worden waren ³¹⁾; als endlich Pelops nach Elis kam, und das gefahrvolle Wettrennen wagte. Er wurde in diesem, durch die Treulosigkeit des Myrtilus an seinem Herrn, Ueberwinder des nie besiegten Oenomaus ³²⁾; kam glücklich vor diesem an das Ziel, und erhielt die Hippo-

diese Fabel vorgetragen hat. Nach ihm behandelte sie Pherekydes. Schol. zu Apollon. Rhod. B. I. v. 753. Man sehe Pindar. Olymp. I, 105. f. Nonni Dionysiac. XX, 155. u. f. Tzetzes über Lykophron v. 156, und Eustath. zu Iliad. B. Bl. 182. edit. Bas.

31) Diodor. B. III. S. 274. und Pausan. V, S. 100. führen die Namen der iungen Helden an, vvelche im Wettrennen mit dem Oenomaus das Leben verlohren. Zu des letztern Zeiten zeigte man noch zu Olympia ein Grabmal, das ihnen Pelops errichtet haben soll. Vielleicht vwaren die Spiele, die Pelops zu Olympia feierte, nichts anders als Leichenspiele zur Ehre dieser iungen Helden.

32) Pelops erbaute dem Myrtilus zu Olympia eine Kapelle, und verehrte ihn unter dem Namen Ταρταρίππος. Pausan. V, 199.

Hippodamia zur Gattin. Oenomaus fürchtete, nun nähere sich die Erfüllung des Orakels, und entleibte sich selbst. Nach seinem Tod wurde Pelops Regent von Elis, und Stifter der Herrschaft der Pelopiden im Peloponnes.

Die Vorbereitung zu diesem merkwürdigen Wettrennen stellte unser Kunstwerk vor. Jupiter befand sich in der Mitte des Plans, zwischen den beiden Parteien, als Kampfrichter. Ob diese Vorstellung des Künstlers eigene Idee war, oder ob ihn eine alte Dichtung darauf geleitet habe, ist ungewiss. Unwahrscheinlich aber ist es nicht, daß in den ältern Dichtungen von der Vermählung der Hippodamia, und also auch vom Wettrennen des Pelops, die Vorstellung war: Jupiter sei vom Olymp gestiegen, um Zeuge und Richter bei diesem Wettrennen zu seyn. Daß die Gottheiten ihre seeligen Wohnungen verlassen, um an den Schicksalen der Helden unmittelbaren Anteil zu nehmen, ihre merkwürdige Thaten zu leiten, und bei der Ausführung derselben gegenwärtig zu seyn, war ohnehin allgemeiner Volksglaube der Vorwelt, wovon ieder alte Dichter die Beweise liefert. Hier hatte der Dichter aber noch eine besondere Ursache, den Jupiter bei diesem Wettrennen gegenwärtig vorzustellen. Es wurde in einer diesem Gott schon in den ältesten

sten Zeiten geweihten Gegend gehalten ³³⁾, und Oenomaus opferte ihm allemal, ehe er seinen Wagen zum Wettrennen bestieg ³⁴⁾.

In den Winkeln des Frontons zu beiden Seiten waren die Flüsse Kladeus und Alpheus. Wahrscheinlich waren sie, wie die Flüsse auf alten Denkmalen gewöhnlich abgebildet sind, als liegende, menschliche Figuren vorgestellt. Sie bezeichneten entweder den Platz, wo das Wettrennen anfieng ³⁵⁾, oder sie waren überhaupt Symbole der Landschaft Elis, deren merkwürdigste Flüsse sie waren ³⁶⁾. Dafs Flüsse auf Kunstwerken von halberhobener Arbeit, auf Gemmen, und vorzüglich auf Münzen, die gewöhnlichen Symbole der Länder sind, durch welche sie strömen, ist bekannt.

Die Figuren standen auf einer Reihe, wie die Figuren in den halberhobenen Arbeiten aus den besten Zeiten der Kunst. Ihre Anordnung war sym-

C 2

metrisch.

33) Strabo am ang. O.

34) Diodor. Sic. III. S. 274.

35) Das Wettrennen fieng bei Pisa, am Zusammenfluß des Kladeus und Alpheus an; und das Ziel vvar der Altar des Neptuns am korinthischen Isthmus. Diodor. Sic. am angez. Or. Schol. zu Apollon. Rhod. I, 733.

36) Pausan. V, S. 157.

metrisch. Das Bild des Jupiters in der Mitte theilte die ganze Bilderreihe in zwei Theile. Auf ieder Seite waren gleich viele Figuren, auf ieder Seite war die nemliche Ordnung beobachtet.

Der Verfertiger dieses Kunstwerks war Pöonius aus Mende in Thrakien. Von ihm stand noch eine Siegsgöttin zu Olympia; ein Weihgeschenk, was die dorischen Messenier, nach der durch sie in Verbindung mit den Atheniensern bewerkstelligten Veriagung der Lakedämonier aus der Insel Sphakteria, dem Jupiter gewidmet hatten ³⁷⁾. Sonst ist mir von diesem Künstler nichts bekannt.

An dem Fronton der Fassade des Opisthodomos ist der Streit der Kentauren und Lapithen, bei der Hochzeit des Pirithous abgebildet. In der Mitte des Frontons steht Pirithous. An der einen Seite ist Eurytion, bei-

37) Dieser Vorfall ereignete sich im siebenden Jahr des peloponnesischen Kriegs. Olymp. LXXXIX, 2. S. Thukyd. IV. S. 98. ed. Basil. Diodor. Sic. XII. S. 115. Pausanias erzählt, B. V. S. 175, die Messenier hätten aus Furcht von den Lakedämoniern es nicht gewagt, die wahre Ursache der Weihung dieses Geschenks, in die Inschrift zu setzen, sondern vorgegeben, es sei wegen ihres Siegs über die Akarnaner und Oeniden bei Naupaktus gewidmet worden. Diese Begebenheit trug sich zu nach dem Ende des dritten messenischen Kriegs. Olymp. LXXX, 4. S. Pausan. IV, 135.

der Räuber der Braut, und Käneus, der dem Pirithous beisteht. An der andern ist Theseus, der mit der Streitaxt die Kentauren abwehrt. Der eine Kentaure raubt ein Mädchen, der andere einen schönen Knaben.

Die Fabel vom Streit der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Pirithous, eine der ältesten thessalischen Volksagen, welche durch die Wanderungen der Kentauren nach Arkadien, auch im Peloponnes berühmt wurde ³⁸⁾, ist aus dem Homer und Hesiod hinlänglich bekannt ³⁹⁾. Sie erhielt am Tempel des Jupiters vermutlich eine Stelle in Beziehung auf den Gott, und die Familie des Pelops. Pirithous war ein Sohn des Jupiters ⁴⁰⁾, und Theseus stammte in der dritten Generation von Pelops ab ⁴¹⁾.

Die Figuren dieses Kunstwerks waren eben so symmetrisch gereiht, als die am ersten Fronton.

C 3

In

38) Diodor. Sic. B. IV. S. 272.

39) Homer in Odyss. XXI, 295. u. f. Hesiod. im Schild des Herkules, v. 178. u. f.

40) Homer in Iliad. XIV, 325.

41) Pelops — Hippodamia

 |
 Pithöus

 |
Aethra — Aegeus

 |
 Theseus.

In der Mitte steht Pirithous, als die Hauptperson. Auf ieder Seite ist ein Kentaur sein Feind; hier Eurytion, der Räuber der Braut des Pirithous, und dort macht ein anderer Kentaur, der einen schönen Knaben entführen will, das Gegenstück. Auf ieder Seite ist aber auch ein Vertheidiger des Pirithous. Dem Eurytion widersetzt sich Käneus, und den andern Kentaur hält Theseus mit der Streitaxt zurück. Die Streitaxt gehört unter die ungewöhnlichen Waffen des Theseus, der fast immer die Keule führte.

Alkamenes, ein Athenienser und Schüler des Phidias, verfertigte dieses Kunstwerk. Das Altertum hatte viele Kunstwerke von ihm; aber seine Venus in den Gärten vor Athen ⁴¹⁾ war das berühmteste unter allen.

Dieser Künstler ist uns aus andern Werken als ein großer Bildhauer bekannt; aber in denen am Fronton des Tempels zu Olympia, zeigte er sich als einen denkenden Künstler, der die Grenzen seiner Kunst kannte, und Gegenstände geschickt darzustellen wußte, welche dieselben sonst überschreiten. Eine Schlacht-

42) Η Αφροδίτη εν κήποις. Pausan. B. I. S. 33. Plin. H. N. XXXVI. sect. 4. S. 725.

Schlachtscene in einer auf einem Plan neben einander geordneten Figurenreihe vorzustellen, ist gewiß keine leichte Aufgabe für einen Bildhauer. Alkamenes löste dieselbe in dem Kunstwerk, wovon wir reden, so gut, daß es ein Muster einer guten Anordnung und Darstellung eines Gegenstandes, der mehrere Figurengruppen verlangt, für den Bildhauer aller Zeiten seyn kan. Es mag sein Werk von halberhobener Arbeit, oder, was ich lieber annehme, von runder Bildnerei gewesen seyn, es bleibt ein Beispiel zur Nachahmung für den Künstler, der in einem Relief Scenen vorzustellen hat, welche man sich ohne viele Gruppen neben und hinter einander auf mehrern Planen nicht denken kan.

Statuen an den Wänden der Tempel und in Säulengängen in Reihen aufgestellt, veranlaßten wahrscheinlich die erste Idee zur Erfindung der halberhobenen Arbeiten. Es muß also der Relief die Figuren so vorstellen, wie sie erscheinen würden, wenn man sie in einer Reihe an einer Wand, oder in einem Säulengang aufgestellt sähe. Diese Idee darf der Künstler, der ein gutes Relief verfertigen will, nie aus den Gedanken lassen; denn sie zeigt ihm nicht alleine die gute Anordnung desselben, sondern löset auch die Frage: welches sind Gegenstände der Nachbildung in halberhobener Arbeit! Stellt das

Relief die Figuren vor, wie sie mir erscheinen würden, wenn ich sie in runder Arbeit an einer Wand aufgestellt sähe, so können nur diejenigen Gegenstände, welche ich mir als eine solche Figurenreihe in ruhiger, oder fortschreitender Lage denken kan, in demselben ausgedrückt werden. Also, entweder einzelne Figuren, die nicht mit einander in Verbindung stehen, und die ich im Relief, wie in einer Galerie, durch Säulen von einander absondert erblicke, wie die neun Musen, oder verschiedene Thaten des Herkules 43); oder eine Figurenreihe, die sich auf einen Hauptgedanken bezieht, als gottesdienstliche und Triumphaufzüge, Hochzeit und Leichenproceffionen, Wettläufe: kurz alle Auftritte, wobei ich mir die handelnden Personen auf einem, höchstens auf zween Planen denken kan, sind Gegenstände zur Nachbildung im Relief. Hingegen alle Scenen, die eine Menge Figuren auf verschiedenen Planen, und starkverschlungene Gruppen verlangen, liegen außer den Gränzen desselben 44).

Die

43) Montfaucon *Antiquité expl.* T. I. tab. LVI.

44) Ich darf vwohl nicht erinnern, daß vvir die vorzüglichsten Bemerkungen über die halberhobenen Arbeiten dem Herrn von Ramdohr zu danken haben. Man sehe dessen vortrefliche Werke: *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, III. Th. S. 235. u. f. und *Ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten*, II. Th. S. 302. f.

Die alten Künstler aus den besten Zeiten hielten sich, dieses beweisen die Ueberreste ihrer Werke, genau an die erste Idee der Reliefs, und erlaubten sich keine Vorstellungen, welche die Grenzen derselben überschritten. Nur in den Zeiten der beiden Extremen der Kunst; in dem frühern Alter derselben 45), und zur Zeit ihres allmählichen Verfalls zu Rom, findet man Abweichungen hiervon. In jenem Zeitalter hatte man über die Natur des Reliefs noch nicht gehörig nachgedacht, und selbst ein Phidias scheint nicht völlig damit bekannt gewesen zu seyn 46); und in diesem hatte man sich wieder von den guten Mustern entfernt. Durch äußerliche Umstände gezwungen, mußte zu Rom der Künstler den Beifall geschmackloser und eitler Fürsten und Höflinge höher schätzen, als den Ruhm eines denkenden Künstlers; und

C 5

45) Beveise sind, Homers Beschreibung des Schildes des Achilles, und Hesiods Schild des Herkules, wenn man annimmt, daß diese Dichter ähnliche Originale gesehen haben. Ein solches uraltes Relief, das der seel. Winkelmann in seiner Gesch. der Kunst I. Th. S. 126. der mayländ. Uebersetzung, für das älteste Werk in Marmor hält, ist in der Villa Albani. Es stellt die Leukothea vor, welche den jungen Bacchus den Nymphen übergibt. Abgebildet ist es in Winkelmanns Monumenti antichini, Nr. 56.

46) Das beweisen die am Schild der Minerva, und am Thron des Jupiters angebrachten halberhobenen Arbeiten.

und um ihnen zu gefallen, manches ausführen, was er vielleicht selbst mißbilligte. Diese Entfernung vom ächten Stil der halberhobenen Arbeiten fieng wahrscheinlich nach den Zeiten der Vespasianen an 47) — wenigstens sind die ältesten Denkmale derselben, die als Urkunden betrachtet werden können, aus Traians Zeiten — und erreichte in dem Zeitalter des Commodus und seiner Nachfolger den höchsten Gipfel. Nun bildete man im Marmor See- und Landgefechte, Jagden, Landschaften, und andere Gegenstände, welche zwar der Maler darstellen kan, die aber nicht für das Relief bestimmt sind, und die ein Bildner aus den Zeiten des schönen Stils schwerlich würde dargestellt haben.

Die neuern Künstler bildeten sich meistens nach dem verdorbenen Stil der spätern römischen Reliefs, und dehnten denselben noch weiter aus. Sie verkannten die Gränze ihrer Kunst so sehr, daß sie sich den Relief als ein Gemälde dachten, und darinn

47) Daß zu den Zeiten der Vespasianen der gute Stil der Reliefs noch bestand, beweisen die Bildnereien am Triumbogen des Titus und am Foro des Domitians. Die ältesten Arbeiten des verdorbenen Stils sind die sonst schönen Reliefs am Triumbogen des Constantins, vvelche Schlachten des Traians gegen die Dacier vorstellen, und die Reliefs an der Säule des Traians.

inn ausführen wollten, was nur dem Maler möglich ist; ohne zu bedenken, daß dem Bildhauer die beiden großen Zaubermittel fehlen, wodurch der Maler seine Figuren in die weiteste Entfernung setzen kan: Färbung und Perspektiv. Man hat zwar eine Art von Perspektiv für den Relief zu erkünsteln gesucht; man verkleinert und verschmälert die Figuren, man läßt sie tief in die Marmortafel zurück treten, wenn sie in der Entfernung gedacht werden sollen. Aber alle diese Mittel, ohne den Zauber der Färbung, sind nichts als ein armseliger Behelf. Die Marmorplatte hat nie Tiefe genug auch nur eine mässige Entfernung anzudeuten, und die Figuren, die mir der Künstler in der Ferne zeigen will, treten noch immer zu nahe an mein Aug, und liegen zu hart an den vordern Figuren an, als daß sie die geringste Täuschung bewirken könnten. Statt eines schönen Kunstwerks sehen wir daher in einem solchen halberhobenen Werk, nichts als einen Haufen neben und über einander gepfropfter Figuren, welche den Beschauer verwirren. Wären diese als einzelne Bilder noch so schön, wir würden durch die Menge derselben eben so um allen Genuß der Schönheit gebracht werden, wie in einer Galerie, wo Bild an Bild in mehrern Reihen aufgehäuft ist ⁴⁸⁾.

Gegen-

48) Die Ursache, vvarum viele, auch gebildete Männer, vvelche
die

Gegenstände also, die einen grossen Apparat von Figuren verlangen, sind zwar dem Maler willkommen, denn er hat alle Mittel in seiner Gewalt, sie

die römischen Galerien, vorzüglich die capitolinische und pio-clementinische besuchen, dieselben mit kalten Herzen verlassen, liegt zum Theil gewiss darinnen, weil sie durch die Menge der Gegenstände, womit sie umgeben sind zu sehr zerstreut werden, als dass sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf einen vorzüglich schönen Gegenstand richten könnten. Auch in dieser Hinsicht sagt Herr v. Ramdohr in seinem angeführten Werk: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom I. Th. S. 38. sehr wahr vom prächtigen pio-clementinischen Museum: man habe viel Pracht an das Behältnis verschwendet, um den Liebhaber um den vollständigen Genuss des Aufbehaltenen zu bringen. Dass ein Kunstwerk viel von dem Interesse für den Liebhaber verliere, wenn es in eine, mit andern ihm homogenen und heterogenen Kunstwerken vollgepfropfte Galerie gebracht wird, weis ich aus eigener Erfahrung. Während meines Aufenthalts zu Rom wurde ein wunderschönes Bild eines jungen Bacchus gefunden. Ich sah es, sobald es zu Rom ankam, und denke noch mit dem grössten Vergnügen an den Eindruck, den es auf mich machte. Einige Zeit hernach sah ich es wieder im grossen Statuenaal des pio-clementinischen Museum, und nun that es die Wirkung nicht mehr. Man stelle den Apollo im Belvedere in diesen Saal, und fast wollte ich behaupten, ein grosser Theil des Eindrucks, den dieses herrliche Bild macht, würde verloren gehen. Für den bloßen Antiquar, und oft auch für den bloßen Künstler ist es freilich gleichviel, ob ein Kunstwerk alleine stehe, oder von mehreren umstellt ist; aber für den gebildeten Liebhaber, der nicht immer Antiquar ist, und noch seltener tiefe Kunstkenntnis hat, und die Galerien aus ganz andern Absichten besucht, ist es gewiss nicht einerlei.

sie bis zur höchsten Täuschung auszuführen; aber sie sind nicht für die Darstellung des Bildhauers, denn diesem fehlen alle Mittel dazu. Unter die Sujets, welche im Relief nicht wohl vorgestellt werden können, gehören vorzüglich Schlachtszenen. Denn außer den vielen Gruppen auf mehreren Planen, verlangen diese eine Menge der gewaltsamsten Stellungen, welche ohne den Zauber der Färbung unangenehm sind. Wer von der verschiedenen Wirkung einer Schlacht im Gemälde, und in halberhobener Arbeit sich überzeugen will, der vergleiche die Schlacht des Constantins vom Rafael, mit den Schlachten des Traians am Triumbogen des Constantins. Diese letztern, aus denen Rafael einige der schönsten Partieen in sein Gemälde aufgenommen hat, sind das vollkommenste in ihrer Art, und noch von keinem Künstler erreicht, geschweige übertroffen worden; und doch — wie unendlich weniger gefallen sie als jenes Gemälde!

Oft kommt aber der Bildhauer in die unangenehme Lage, daß er wider Willen ein Sujet darstellen muß, welches seine Kunst nicht glücklich ausführen kan. Was hat er da zu thun? Dann deute er seinen Gegenstand durch wenige Hauptfiguren an, und stelle mehr das Symbol als die Sache selbst vor. Dieses that Alkamenes. Als ein weiser Künstler,

ler, der wußte, was seine Kunst leisten kan, und was ihr verſagt iſt, bildete er am Fronton des Tempels zu Olympia mehr das Symbol der Schlacht zwischen den Kentauren und Lapithen, als die Schlacht ſelbſt; mehr die Veranlaſſung zum Streit, den Raub der Braut des Pirithous, als den Kampf. Dieſen ſich mit allen Umſtänden hinzu zu denken, überlies er der Fantasie der Beſchauer ſeines Kunstwerks. Zwei Gruppen von Feinden und Vertheidigern des Pirithous waren ihm hinreichend zur Andeutung einer ganzen Schlacht; und doch — wie viele Deutlichkeit, bei ſo wenigen Figuren!

Nach dieſer Ausſchweifung kehre ich wieder zur Beſchreibung des Tempels zurück.

An den beiden Thüren von Erzt, welche in die Haupttheile des Tempels führten, waren einige Thaten des Herkules in getriebener Arbeit abgebildet. Die Thaten dieſes Helden machten einen groſſen Theil der Bildnerei in dieſem Tempel aus. Man ſahe ſie nicht allein an den Thüren, ſondern auch unter den Verzierungen des Throns des Jupiters. Dieſes geſchah von den Künſtlern nicht ohne Ueberlegung. Keiner von den Söhnen des Jupiters hatte ſo groſſe Thaten gethan, ſo vielen Ruhm erlangt als Herkules, und keiner von den Helden Grie-

Griechenlands war so sehr Nationalheld und Wohlthäter für ganz Griechenland, als er. Schon deswegen verdienten seine Thaten in einem, dem Jupiter geheiligten Tempel, vor den Augen von ganz Griechenland eine ausgezeichnete Bemerkung. Noch mehr verdienten sie es zu Olympia, wo Herkules als Wiederhersteller der feierlichen Spiele, und als Sieger in denselben sich gezeigt hatte 49).

An der Thür des Naos waren, wie Pausanias angibt, folgende fünf Thaten des Herkules vorgestellt.

Die Jagd des arkadischen Ebers.

Eine sehr bekannte Fabel. Auf halberhobenen Arbeiten und Gemmen trägt Herkules den Eber auf den Schultern. Auf einer alten Paste des Stofschischen Cabinets, und einigen wenigen andern Denkmalen bringt Herkules den Eber auf seinen Schultern zum König Eurystheus von Mykene, der sich aus Furcht vor dem Ungeheuer in ein Gefäß verbirgt 50).

Die

49) Strabo VIII. S. 543. f. Pausan. V, 154.

50) Winkelmann in Description des pierrés gravées du feu Baron de Stofsch, S. 274. nr. 1709.

Die Bestrafung des Thrakiers Diomedes.

Diomedes, ein König in Thrakien, hatte menschenfressende Pferde, denen er die Fremden vorwarf. Herkules bestrafte ihn durch seine eigenen Pferde. Diese Vorstellung war auch unter den Verzierungen des Throns zu Amyklä ⁵¹⁾. Auf den Kunstwerken des Altertums, welche auf uns gekommen sind, wird sie äusserst selten angetroffen. Winkelmann ⁵²⁾ glaubte sie zwar auf einem geschnittenen Stein des stöschischen Cabinets, den vor ihm schon Gravelle beschrieben ⁵³⁾, zu sehen, worauf eine junge Mannsperson auf einem niedrigen Gestelle liegend abgebildet ist, vor der zwei Pferde stehen. Allein weit wahrscheinlicher bezieht sich nach der Meinung des Herrn Hofr. Heyne ⁵⁴⁾ diese Gemme auf die Pferde des Achilles, welche um den getödeten Patroklos trauern ⁵⁵⁾.

Herku.

⁵¹⁾ Pausan. II, 104.

⁵²⁾ Monumenti inediti nr. 68. und Descript. de pierres etc. S. 280. nr. 1729.

⁵³⁾ in Pierres gravées II. T. tab. 55.

⁵⁴⁾ in f. Abh. Ueber den Thron des Amycläus, in antiq. Auff. I. Th. S. 39.

⁵⁵⁾ Homer II. P, 426. f.

*Herkules entführt die Rinder des Geryon
in Erythia.*

Eine sehr bekannte Fabel, die auf mehreren Denkmalen des Altertums vorgestellt ist. Auch am amykläischen Thron war sie abgebildet.

Herkules nimmt dem Atlas die Last ab.

Gehört ebenfalls unter die bekannten, und von den Künstlern in Kunstwerken aller Art vorgestellten Thaten des Helden.

Herkules reinigt das Land der Elier.

Eine in der alten Geschichte von Elis bekannte Fabel. Herkules kam auf seinen Reisen nach Elis zum König Augias, und versprach diesem gegen einen gewissen Lohn sein Land zu reinigen. Wie er dieses bewerkstelliget habe, ist bekannt. Da Augias nach vollendeter Arbeit sein Versprechen nicht erfüllen wollte, bekriegte ihn Herkules, eroberte Elis, und setzte den König ab. Diesen Sieg feierte der Held durch große Spiele, und wurde deswegen unter die Restauratoren der olympischen Spiele gezählt. Die Vorstellung dieser Fabel ist auf Kunstwerken eine wahre Seltenheit. In der Justinianischen Galerie ist sie auf einer Basis abgebildet. Herkules

schlägt mit einer zweizackigen Hacke gegen die Erde; vermutlich um den Canal zu graben, durch den er das Land reinigte ⁵⁶⁾. Eben so ist sie auch auf einem geschnittenen Stein des stöschischen Cabinets vorgestellt.

An der Thür des Opistodomos waren folgende sechs Thaten des Herkules abgebildet.

Herkules nimmt der Amazone den Gürtel ab.

Der Krieg, den Herkules und Theseus mit den Amazonen führten, war eine in den Herakliden und Theseiden berühmte Fabel ⁵⁷⁾. Die Amazone, die Herkules erlegte, und deren Gürtel er als Beute abnahm, hieß Hippolyta. Für den Künstler gab diese Scene eine schöne Gruppe, wurde daher gerne von ihnen abgebildet.

Herkules erhascht den Hirschen der Diana.

Ist sehr bekannt, und wird auf geschnittenen Steinen angetroffen.

Herku-

⁵⁶⁾ Montfaucon Antiquités expliq. T.I. t.133. Bei Gruter im Thesaur. Inscript. T.I. S. LXIII. wird diese Basis auch beschrieben. Damals stand sie im Hause Carpi.

⁵⁷⁾ S. Diodor. Sic. IV. Heyne im Comment. zum Apollodor I. Th. S. 372. f.

Herkules bezwingt den kretensischen Stier.

Gewöhnlich trägt Herkules den Stier auf seinen Schultern. Die meisten Antiquare deuten diese Vorstellung vom Herkules, der den Ochsen des Thiodamus aufisst 58), und nennen die Figur *Herkules buphagus*. Ich ziehe sie vielmehr auf die berühmtere Fabel, auf die Bezwingung des kretensischen Stiers.

Herkules erlegt die Stympalischen Vögel.

Ist ebenfalls bekannt. Der Held erschiesst die vor ihm fliehenden Vögel mit seinen Pfeilen. Die Vögel sind auf alten Denkmälern bald Drachen mit Menschengesichtern, bald ordentliche Vögel. Jene Vorstellung ist auf einem Relief in der Villa Albani, und diese im Museo Pio-clementino, und in der Justinianischen Sammlung auf der oben angeführten Basis.

Herkules erlegt die lernäische Schlange.

Ein von den Künstlern in runder und halberhobener Arbeit sehr oft vorgestelltes Sujet. In verschiedenen halberhobenen Arbeiten ist die Schlange

D 2

ein

58) Apollodor. II, 7, 7.

ein ungeheurer Drache, unter dessen vielen Köpfen der größte ein Menschenkopf ist.

Herkules erlegt den nemäischen Löwen.

Ebenfalls ein für den Künstler sehr günstiges Sujet, das ungemein oft vorgestellt worden ist. Auf Denkmalen aus den ältesten Zeiten der Kunst, und auf den gewöhnlich so genannten etruscischen Werken 59) erlegt Herkules den Löwen mit seinen Pfei-

59) Werke der etruscischen Kunst nennt man seit Winkelmann alle Figuren, die sich durch Steifheit in der Stellung, durch Härte, Gezwungenheit und allzugroße Besorgtheit in der Behandlung der Haare und der Gewänder auszeichnen, und wobei man die Reitze der griechischen Bilder vermisst. Und doch sind keine Bildnervwerke weniger etruscisch als diese. Sie sind vielmehr, entweder Denkmale aus den ältern Zeiten der griechischen Kunst, oder spätere Copien derselben, und machen eine eigene Classe von Kunstwerken aus. Man findet nemlich diesen Styl blos an Bildnereien, welche ehemals in Tempeln gestanden hatten, an einigen Statuen, vorzüglich aber in halberhobenen Arbeiten an Altären, und auf Marmortafeln, womit die Tempel verziert waren. Die Vorstellungen sind meistens religiöse Handlungen, Götteraufzüge, Lustrationen, und dergl. Man könnte ihn daher nicht unrecht den heiligen Styl nennen. In den ältern Zeiten, ehe die schönen Ideale erfunden waren, war dieser Styl der gewöhnliche; durch die schöne Kunst verdrängt, erhielt er sich noch in der Bildnerei der Tempel bis in die spätern Zeiten der römischen Kaiser. Dieses beweisen nicht allein die Figuren auf einigen Altären aus carrarischen Marmor, welche also frühestens im ersten Jahrhundert verfertigt worden sind,

Pfeilen. So war er am Thron zu Amyklä vorge-
stellt, und im Altis zu Olympia stand eine ähnliche

D 3

Gruppe

sind, z. B. die bekannte Ara in der Villa Borghese, bei Winkelmann in Monum. inedit. n. 15, und eine andere im capitolinischen Museum (ebendas. nr. 6.), sondern vorzüglich eine Statue der Dea Spes in den Ludovisschen Gärten. Diese ist ganz in dem sogenannten etruscischen Styl gebildet. Aber daß sie nur eine Copie einer ältern Statue sei, lehrt die an der Basis angebrachte, und von Winkelmann in G. d. K. II. Th. 82, und Descript. de pierres etc. S. 302. zuerst bekannt gemachte Inschrift:

L . AQVILIVS . DIONYSIVS . ET
NONIA . FAVSTINA . SPEM . RE
STITVERVNT . —

Die Ursache, warum sich dieser Styl in den Bildnerverken der Tempel so lange erhalten, war vielleicht diese. Die Idole, und andere Werke der Bildnerei in den Tempeln, waren meistens uralte Werke, und aus einem Zeitalter, in welchem die bildende Kunst noch nicht zur schönen Kunst emporgestiegen war. Mit der Zeit veralterten diese Bilder, und neue mußten an ihrer Stelle gefertigt werden. Bei der Verfertigung derselben war es aber dem Künstler nicht erlaubt, sich von seinem alten Original zu entfernen, und sein Bild schöner zu machen, als ienes war. Vielmehr mußte er dieses, mit allen Fehlern gegen die Regeln der schönen Kunst, und mit allen Härten, so genau als möglich nachbilden, damit die durch das Altertum geheiligte Idee auch in der neuen Nachbildung fortleben möchte. Es durfte der alte Künstler daher eben so wenig eine schönere Copie von einem schlechten Original machen, als es einem heutigen Künstler, der eine Maria von Loretto verfertigen sollte, erlaubt seyn würde, statt der alten heßlichen Figur ein schönes Mädchen zu bilden. — In Großgriechenland scheint sich dieser Styl am längsten erhalten zu haben. Dieses beweisen die Münzen von Posidonium u. a. O. und die Gemälde auf mehreren in Campanien gefundenen Vasen.

Gruppe ⁶⁰⁾. Als man aber das Ideal des Herkules genauer bestimmt hatte, und er das Symbol der körperlichen rohen Stärke wurde, stellte ihn die schöne Kunst vor, wie er den Löwen mit seinen starken Armen umklammert, und erdrückt. Diese Vorstellung war für den Künstler unstreitig glücklicher; denn sie gab ihm eine schönere Gruppe.

In dem Vorhof des Tempels, und im Tempel selbst, standen noch verschiedene Kunstwerke als Weihgeschenke ⁶¹⁾. Diese will ich noch mit wenigen beschreiben, ehe ich vom Kunstwerk des Phidias rede.

Im Vorhof des Tempels standen:

Der Thron des Arimnus des Königs der Etrusker. Dieser war der erste Ausländer, welcher ein Weihgeschenk nach Olympia schickte.

Schön gearbeitete Stühle gehörten bei manchen Völkern des Altertums unter die angenehmsten Geschenke, die man Gastfreunden, und andern Personen machte, die man ehren wollte. Aus dieser
alten

⁶⁰⁾ Pausan. V, 174.

⁶¹⁾ Pausan. V, 159.

alten Sitte scheint die Gewohnheit, den Göttern Thronen als Weihgeschenke zu widmen, entstanden zu seyn. Einen Thron hatte Apollo zu Amyklä, und auf dem Weg nach Akrokorinth stand ein Tempel, eine Säule, und ein Thron der Kybele ⁶²⁾.

Das Weihgeschenk der Kyniska, wegen ihres Siegs in den olympischen Spielen, welches aus Pferden von Erz bestand.

Kyniska, die Tochter des lakedämonischen Königs Archidamus II, und Schwester des berühmten Agesilaus, war die erste Dame, die zu den olympischen Spielen Pferde schickte, und im Wagenrennen den Preis erhielt ⁶³⁾. Von ihr war im Altis noch ein anders Weihgeschenk: ihr Bild auf einer Quadriga ⁶⁴⁾.

Ein Dreifuß von Erz, auf welchem in den ältern Zeiten die Kronen der Sieger gelegt wurden.

D 4

Die

⁶²⁾ Pausan. II. S. 48.

⁶³⁾ Pausan. III. S. 88. Des Wettrennens der Kyniska, wozu sie ihr Bruder Agesilaus beredet hatte, gedenken Xenophon im Agesil. cap. IX. §. 7. und Plutarch in Apophteg. Lacon. S. 212. B.

⁶⁴⁾ Pausan. VI. S. 178.

Die Bildsäule des Kaiser Hadrians aus parischen Marmor; ein Geschenk der achäischen Städte.

Die Bildsäule des Traians; ein Geschenk aller Griechen.

Verschiedene Kränze, vom Kaiser Nero wegen seiner Siege in den olympischen Spielen dem Jupiter geweiht.

Ausser diesen Weihgeschenken waren noch im Pronaon :

Fünfundzwanzig Schilde für diejenigen, welche in den olympischen Spielen bewafnet den Wettlauf hielten,

und

Die Säule, worauf die Urkunde des hundertjährigen Bündnisses der Athenienser, Argiver und Mantinäer mit den Eliern eingegraben war.

Dieses

Dieses Bündniß, was der von den Lakedämoniern, bei ihren Unterhandlungen mit den Athenern wegen des funfzigjährigen Stillstandes, zurückgesetzte Alkibiades aus Rachbegierde vorzüglich beförderte, wurde in Olymp. LXXXIX, 1. ⁶⁵⁾ geschlossen. Verträge auf Säulen von Erz einzugra- ben, und diese in den Tempeln aufzustellen, war nicht allein bei den Griechen, sondern fast bei allen alten Völkern allgemeine Sitte.

Trat man in den Tempel, so sah man zur rechten Hand:

Die Bildsäule des Iphitus, den die Ekechiria krönte; ein Weibgeschenk des Smikythus ⁶⁶⁾.

D 5

Eke-

⁶⁵⁾ Thukyd. V, 189. Plutarch im Nikias S. 529. f.

⁶⁶⁾ Smikythus, oder wie ihn Herodot VII, 171 und Diodor. Sic. IX, S. 50. nennen, Mikythus, war Sklav des Anaxilaus, des Regenten von Rhegium; und nach dessen Tod Vormund der jungen Prinzen und Vervveser der Regierung, der er mit der größten Gevvissenhaftigkeit vorstand. Als in der Folge seine Pupillen, nach dem Rath des Gelon, des Herrn von Syrakusä, Rechenschaft wegen seiner Staatsvervvaltung von ihm foder- ten, leistete er zwar ihrem Verlangen hinlänglich Genüge, legte aber die Regierung nieder und entfernte sich aus Verdruss über dieses Mistrauen aus Rhegium, so sehr ihn seine Zöglinge auch baten, die Regierung vvieder zu übernehmen, und so sehr die Rheginenser es vvünschten. Er starb zu Tegea in Arkadien.

Ausser

Ekechiria war das Symbol des allgemeinen Stillstandes aller Feindseligkeiten zwischen den Griechen, während der Tage, an denen die olympischen Spiele gefeiert wurden. Der Erfinder dieser für das allgemeine Interesse von Griechenland so wichtigen Anstalt, war Iphitus, der gegen das Jahr DCCC vor Chr. Geb. die olympischen Spiele wiederherstellte. Seine deswegen gegebenen Verordnungen

Auffer der im Tempel sich befindlichen Gruppe des Iphitus und der Ekechiria vwaren noch andere Kunstwerke zu Olympia, die man für Weihgeschenke des Smikythus hielt. Nero hatte einige davon nach Rom bringen lassen. Pausanias sahe noch folgende, die zu beiden Seiten des Tempels standen.

Zur linken Seite vwaren:

Amphitrite, Neptun und Vesta. Glaukus der Argiver vward für den Verfertiger dieser Bildsäulen gehalten.

Zur rechten Seite standen:

Proserpina und Venus.

Ganymedes und Diana.

Homer und Hesiod.

Aeskulapius und Hygia.

Ein Agon, der Halteres in den Händen trug.

Agon vwar das Symbol der Kampfspiele. Die Gestalt der Halteres oder Balanzierringe beschreibt Pausanias selbst, B.V. S. 175. οἱ δὲ ἀλτὲρες οὗτοι παρεχόντο σχῆμα τοιονδε • κυκλου παραμικεσερου, και ουκ ες το ακριβεστατον περιφερους ειναι ημιν • πεποιηται δε, ως και τους δακτυλους των χειρων διεναι καθαπερ δι οχανων ασπιδος. Auf einem geschnittenen Stein bei Agostini in Gemmis et Sculpturis antiquis etc. t. 129. ed. Gronov. ist

gen waren auf einem Diskus eingegraben, der im Tempel der Juno zu Olympia aufbewahrt wurde ⁶⁷⁾).

Soviel von den am Tempel des Jupiters angebrachten Kunstwerken, und von einigen in diesem Tempel aufgestellten Weihgeschenken. Nun wende ich mich zur Beschreibung der Bildsäule des Jupiters vom Phidias, des Kunstwerks, das diesen Tempel vorzüglich berühmt machte. Von dieser gibt uns Pausanias folgende Nachricht.

Der Gott ist aus Elfenbein und Gold. Er sitzt auf einem Thron, hat auf dem Haupt eine goldene Krone, die einen aus Oelzweigen geflochtenen Kranz vorstellt. In der rechten Hand hält er eine Siegsgöttin, die

ist ein Knabe mit einem solchen Balanzerring in der Hand. Eben so glaube ich in der Hand eines siegenden Athleten auf einem Gefäß bei Montfaucon in Supplement. T. III. c. 68. eher einen Balanzerring als mit Montfaucon einen Kranz zu sehen.

Bacchus, Orpheus und ein unbärtiger Jupiter.

Die Kunstwerke zur rechten Seite des Tempels waren die Arbeit des Dionysius des Argivers. Pausan. S. 176 nennt die Figuren des Glaukus die größern Geschenke (*μειζονα αναθηματα*); die hingegen von der Arbeit des Dionysius die kleinern (*ελασσονα αναθηματα*), vvahrscheinlich vvegen der größern oder geringern Form derselben.

67) Pausan. V. S. 168.

die auch aus Elfenbein und Gold gefertigt ist, in den Händen eine Binde und auf dem Haupt einen Kranz trägt. In der linken hält er einen aus verschiedenen Metallen künstlich gearbeiteten Zepter, auf dessen Spitze ein Adler sitzt. Auch die Schube und das Kleid sind von Gold. Auf dem letztern sind Thiere und Lilien angebracht.

Maieität, deren zurückstossender Ernst durch einige Züge von Güte gemildert ist, und die den Anbetenden sowohl mit Ehrfurcht gegen die Gottheit als mit Vertrauen zu ihr erfüllt, ist das Ideal des Vaters der Götter und Menschen, was in stärkern oder schwächern Zügen, in allen Abbildungen desselben angetroffen wird. Großer Ausdruck von Kraft, hoher Ernst, und ruhige Ueberlegung, wie man sie bei dem Gotte erwartet, der die goldene Wage in der Hand hält, und die Schicksale der Nationen wiegt ⁶⁸⁾, sind die hervorstechende Züge seines Gesichtes. Den Ausdruck der Maieität hebt ein zu beiden Seiten des Hauptes in mehrern Locken herabwallendes dichtes Haar, und ein starkgelockter Bart. Aber einige Züge von Milde auf seinen Wangen und Lippen, die eben hinreichen, dem Ausdruck der Maieität das Furchtbare zu nehmen, und

68) Homer II. ©, 69.

und den Beherrscher des Olympus vor dem schrecklichen König des Hades auszuzeichnen, verbreiten über sein Gesicht die Heiterkeit, die eine Folge des Friedens ist, der in den seligen Wohnungen der Gottheit wohnt.

Jupiter wird mit nackten Oberleib abgebildet; den Unterleib bedeckt ein weiter Mantel. Diese Vorstellung war für die Kunst ungemein vortheilhaft. Die schönsten Theile des Körpers blieben unbedeckt, und die Bekleidung des untern Theils desselben, gab der Statue ein imponirendes Ansehen, und verstärkte den Ausdruck der Gröfse und des Ernstes.

Der Schöpfer dieses hohen Ideals, und der ganzen Vorstellung des Jupiters war Phidias, wie Heyne schon lange vermutet ⁶⁹⁾, und Visconti aus Münzen von Elis erwiesen hat ⁷⁰⁾. Seine Statue zu Olympia diente den folgenden Künstlern zum Original, das sie mit mehr oder weniger Glück nachbilde-

69) In Dissertat. quibus auctoribus quibusque causis singulis diis sua species oris et corporis habitus assignatus fuerit. in Comment. Societat. Reg. Gottingens. T. VIII, S. 19.

70) In den Erklärungen zum sechsten Theil des Musei Pio-Clementini.

bildeten. Wenn die Nachricht einiger alten Schriftsteller gegründet ist ⁷¹⁾, so gestund der Künstler seinem Bruder Panänus, daß ihm die Stelle des Homer ⁷²⁾, wo Jupiter der Thetys das Versprechen, den Achilles zu ehren, bestätigt:

„Kronion winkte mit den schwarzen Augenwimmern; die ambrosischen Locken bewegten sich um das Haupt des unsterblichen Königs, und der hohe Olympus erbebte —

den hohen Gedanken zum Bilde des Gottes in die Seele gelegt habe. Welcher Triumph für den Vater der Dichter!

Die nackten Theile der Statue des Phidias waren von Elfenbein, die Bekleidung von Gold ⁷³⁾.

Am

71) Strabo B. VIII, 543. Valer. Max. I, 1. Makrob. V, S. 394. der Ausgabe des Pontanus.

72) Il. A, 528 — 31. In einem Fragment des Polybios T. III, S. 244. der Ernestischen Ausgabe, wird der Eindruck, den die Bildsäule des Jupiters zu Olympia auf den Römer Lucius Aemilius machte, also erzählt. Λευκιος Αιμιλιος παρην εις το τεμενος το εν Ολυμπια * και το αγαλμα θεασαμενος εξεπληγη, και τοιουτον ειπεν, οτι μονος αυτω δοκει Φειδιας τον παρ' Ομηρω Δια μεριμνηθαι, διοτι μεγαλην εχων προσδοκιαν της Ολυμπιας, μειζω της προσδοκιας ευρηκως ειη την αληθειαν. Man sehe auch Liv. XLV, 28.

73) Ueber die Art, große Statuen aus Elfenbein zu verfertigen, hat Herr H. Heyne vortreflich gehandelt in Differt. de ebore anti-

Am Kleid des Gottes hatte der Künstler Thiere und Lilien angebracht. Vermutlich waren sie von Schmelz. Es sollte also dieses Gewand eine mit Stickerei gezierte 74) Kleidung vorstellen, die bei den Alten den Göttern eigentümlich war.

Von

antiquorum in Nov. Commentar. Soc. Reg. Scient. T.I. P.II. p. 96. f. und im zweiten Stück der antiquarischen Aufsätze S. 149. f. Nach der Meinung dieses Gelehrten, machte der Künstler, der eine Statue aus Elfenbein zu verfertigen hatte, zuerst den Kern, oder das Innere der Statue von den festesten und dauerhaftesten Holz, nach dem Verhältniß seiner Figur, und nach dem Verhältniß der Klötze seines Elfenbeins. Dann baute er um diesen, von unten auf und neben einander Klötzchen oder Würfel von Elfenbein, so lange bis er die Masse erhielt, so groß als seine Figur seyn sollte. Diese elfenbeinernen Klötzchen, vvelche bald groß, bald klein sind, vwie die Elephantenzähne es haben erlauben vvollen, haben fünf gleiche, genau nach dem Lineal eben gemachte Seiten; die fünfte schließt hinten an den hölzernen Kern; die vier andern Seiten fügen sich vvieder an andere Würfel. — Diese natürliche Zusammensetzung erfordert blos eine fleißige und geübte Hand, damit die Fugen der Würfel so dicht auf einander passen, als vvenn alles aus einem Stücke bestünde. — Der Leim oder Kitt, vvomit alle Stückchen Elfenbein an einander und auf einander geleimt vwerden, ist so vveiß vwie das Elfenbein selbst, und bekömmt auch mit der Zeit seine Härte; er ist aus Materien zubereitet, die sich im Wasser nicht auflösen. Erst dann vvenn die ganze Figur im Groben, aus einem mit Elfenbein überzogenen Kern vor ihm dasteht, fängt der Bildhauer an, sie zu bearbeiten. Bei der Arbeit verfährt er, vwie bei den Arbeiten in Stein.

74) *χιτων ποικιλος*. Plato de Rep. VIII. T. VII. S. 211. ed. Bip. nennt diese Art von Kleidern *ἱματιον ποικιλον πρὸς ἀνδρῶν πεποικιλμενον*.

Von Verzierungen an den Schuhen des Bildes sagt Pausanias nichts. Von einem Künstler wie Phidias, der seine Arbeiten so gerne mit Verzierungen zu überladen pflegte, der an den Schuhen der Minerva den Streit der Kentauren mit den Lapithen vorgestellt hatte, sollte man es kaum erwarten, daß er die Schuhe des Jupiters ohne alle Verzierungen gelassen habe. Vielleicht hatte er das zweckwidrige und unschickliche solcher Verzierungen selbst eingesehen, und sie daher an der später verfertigten Jupitersstatue vermieden.

Die Vorstellung des Jupiters zu Olympia war ganz lokal. Er war hier weder der donnernde Gott, noch der Vater der Götter und Menschen; er war Vorsteher und Kampfrichter bei den olympischen Spielen. Daher trug er einen Kranz von Oelzweigen auf dem Haupt, womit die Sieger in den olympischen Spielen gekrönt wurden, da man sonst seine Bildsäulen mit dem Laub des ihm vorzüglich geheiligten Baumes, der Eiche, bekränzte. Daher hatte er in seiner Rechten, statt des gewöhnlichen Attribut des Blitzes, eine Siegsgöttin, weil er das Glück der Kämpfer in den Spielen lenken, und nach seinem Gefallen den Sieg schenken konnte, wem er wollte 75). Diese Siegsgöttin trug eine Binde

75) Eine Siegsgöttin hatte auch die Minerva im Parthenon in der Hand.

Binde in der Hand. In welcher Stellung, sagt Pausanias nicht. Vielleicht hielt sie dieselbe gegen das Haupt des Gottes ausgebreitet, als wollte sie ihm dieses Siegerdiadem umbinden. Als Herr des Siegs, standen auch noch mehrere Siegsgöttinnen zur Seite seines Throns, wie ich weiter unten anführen werde.

Den Thron der Gottheit beschreibt Pausanias ziemlich weitläufig. Aber man erwarte von ihm keine so genaue Beschreibung desselben, daß man sich daraus einen deutlichen Begriff davon machen könnte. Pausanias hat nichts weniger als die Gabe der Deutlichkeit. Fast überall, wo er Kunstwerke weitläufig beschreibt, drückt er sich schwankend, unbestimmt, dunkel aus, verweilt oft bei Kleinigkeiten, und übergeht nicht selten die wichtigsten Umstände. Er ist also bei aller anscheinenden Genauigkeit nichts weniger als genau. Diese Fehler, welche

Hand. Pausan. I, S. 38. Bei dieser Göttin bezog sie sich auf ihren Sieg über den Neptun, wegen des Benennungs- und Beschirmungsrechts der Stadt Athen. Von dieser Art der Vorstellung war Phidias vielleicht auch der Erfinder. In der Folge wurde sie auf Münzen, Gemmen, Gemälden etc. auf alle Gottheiten übertragen. Vorzüglich häufig erscheinen mit Siegsgöttinnen in der Hand, Mars, Venus, Herkules, und die Dea Roma.

welche dem Erklärer dieses Schriftstellers oft ungemein lästig sind, werden vorzüglich bei der Beschreibung des Throns des Jupiters, von welchem ich nun zu sprechen habe, angetroffen. Weder die Form, noch die Art der Verzierungen, noch den Standort des Werkes hat er genau bestimmt. Er nennt uns wohl die Materialien, woraus der Thron zusammengesetzt war; aber alles, was er uns darüber sagt, bestehet in folgenden Worten:

Der Thron war mit Gold, mit köstlichen Steinen, mit Ebenholz und Elfenbein verziert 76).

Wie aber diese Materialien angewendet und vertheilt waren, davon sagt er uns nichts. Ob der Thron die Gestalt eines Vierecks, oder eines halben Zirkels hatte, können wir gar nicht von ihm lernen.

Eben so unbestimmt ist er in der Angabe der Kunstwerke, womit der Thron verziert war. Er gibt wohl, und wie es scheint, ziemlich genau, die einzelnen Figuren an; aber von welcher Art der Kunst-

76) Pausan. V, S. 157. Ο δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἔβενῳ τε καὶ ἐλεφαντίνῳ.

Kunstwerke iede war, sagt er nicht. Er erzählt
blos :

*Der Thron war mit Bildhauerarbeit und Malerei
geziert 77).*

Aber welche Figuren waren Gemälde, und welche Bildhauerarbeit? und : welche waren von runder Bildnerei, und welche von halberhobener Arbeit? Zur Beantwortung dieser Fragen finden wir in der ganzen Beschreibung dieses Kunstwerks wenig Hülfe.

Für einen ieden, dem die Kunstgeschichte des alten Griechenlandes interessirt, wäre es von der äussersten Wichtigkeit, zu wissen, wie ein Meister wie Phidias, an einem so grossen Werk, wie sein Thron des Jupiters war, seine Decorationen angebracht und vertheilt habe; wie er runde Bildnerwerke mit halberhobenen, und beide wieder mit Malerei, einer von ienen so verschiedenen Gattung der Kunstwerke, habe verbinden können. Denn von dieser Kenntniss hängt das Urtheil ab, das wir

E 2

von

77) Pausan. am angef. O. Ἐστὶ καὶ ζῶα τε ἐπ' αὐτοῦ, γραφῇ μεμικρμένα • καὶ ἀγάλματα εἰς ἐργασμένα.

von dem Geschmack des Künstlers fällen müssen. Phidias war, so weit wir ihn aus den Nachrichten der Alten kennen, ein großer Künstler, voll der erhabensten Gedanken, und von großer Geschicklichkeit sie auszuführen; aber von der Seite des Geschmacks erscheint er in einem weniger vortheilhaften Lichte. Schon in den Decorationen der Minerva im Parthenon 78) zeigte er, daß sein Geschmack nicht so rein gewesen sei, als erhaben seine Ideen waren, und daß er sich von dem Fehler des Zeitalters vor ihm, alles mit Verzierungen zu überladen, nicht habe losmachen können. Sein Kunstwerk zu Olympia aber würde völlig entscheiden, daß ihm der gute Geschmack nie zur Seite gestan-

78) Wie sehr dieses Bild mit Verzierungen überladen vvar, zeigt folgende Nachricht, die Plinius Hist. Nat. XXXVII, Sect. 4. davon gibt. *Aussen am Schild vvar die Schlacht der Amazonen, und an der innern hohlen Seite der Streit der Götter mit den Giganten abgebildet. An den Schuhen sahe man den Streif der Lapithen und Kentauren.* Der mehr fleißige und gelehrte, als geschmackvolle Plinius setzt hier billigend hinzu: *adeo omnia momenta capacia artis illi fuere.* *An der Basis vvar die Entflehung der Pandora und zwanzig Gottheiten.* Bei Ibi Diis sunt XX numero nascentes, streiche ich mit H. Heyne, (in s. antiquar. Auff. I, 230.) das letzte Wort vweg. *Die Kunstverständigen bewundern noch die Schlange und den Sphinx von Erzt auf dem Spies der Göttin.* Diese Menge von Nebenvwerken mußte notvvendig dem Hauptkunstwerk schaden.

gestanden sei, wenn es wirklich so bunt decorirt war, als man nach der Beschreibung des Pausanias schliessen muß. Wäre auch die Verzierung des Throns bloß Bildnerei gewesen, würde schon die Menge der Figuren um und an dem Thron den guten Geschmack beleidigt haben, und der Wirkung der Hauptfigur nachtheilig gewesen seyn. Noch zweckwidriger aber hätte der Künstler zwischen diesen auch noch Malereien angebracht. Man mag sich diese am Thron denken wo man will, zwischen Werken der Bildhauerkunst bleiben sie unerträglich.

Indessen scheint es mir doch noch nicht ausgemacht, daß Phidias gegen den Vorwurf einer so geschmacklosen Verzierung nicht einigermaßen gerettet werden könne. Daß sein Kunstwerk mit Figuren nicht geziert, sondern fast bedeckt war, ist gewiß; daß mehrere darunter von runder, andere von halberhobener Arbeit waren, ist nicht allein wahrscheinlich, sondern gränzt nahe an die Gewissheit. Aber daß zwischen denselben noch Gemälde angebracht waren, dieses wage ich zu bezweifeln.

Wenn man freilich die Stelle des Pausanias, *Ἐς ἡ καὶ ζῶα τε ἐπ' αὐτοῦ γραφὴ μνηγμένα· καὶ ἄγαματα ἐστὶν ἐργασμένα*, die alles entscheidet, liest, so scheint es unmöglich, den Künstler von dem Vor-

wurf der äussersten Geschmacklosigkeit zu retten. Denn *Ζωα γραφή μεμιγμένα* sind wirklich Gemälde, und stehen den *ἀγαλμασι ἐργασμένοις*, den Bildhauerwerken von runder und halberhobener Arbeit entgegen 79); und in dem Zusammenhang, in welchem diese Stelle mit dem übrigen steht, scheint sie wirklich zu sagen, dass diese Gemälde am Thron unter den Bildhauerarbeiten angebracht waren. Wäre Pausanias ein genau sprechender Schriftsteller, so wüßte ich sie auch nicht anders zu erklären, und Phidias hätte verlohren. Aber, wie bekannt ist, dieser Schriftsteller schreibt äusserst nachlässig und verworren, und besitzt die Gabe der Deutlichkeit im Vortrag nur in einem ganz geringen Maasse; erlaubt also auch eine eigene Art der Erklärung. Wie,
wenn

79) *ἀγαλμα ἐπιεργασμένον* und *ἀπειργασμένον* ist der Ausdruck, den Pausanias sowohl von erhobener als von runder Bildnerei gebraucht. Nicht immer ist es aber deutlich, von welcher der beiden Arten er zu verstehen sei. So ist z. B. Paus. I, S. 101. es in der Stelle, *Ἐπιεργασαὶ τῷ βασιλῇ τοῦτο μὲν ἀγαλμα Βιρυίδος, τοῦτο δὲ Ἀμφικριτῆς, καὶ Ποσειδῶνος* nicht zu bestimmen, ob diese Bilder Statuen oder Reliefs waren. Doch ist mir das letztere wahrscheinlicher. Offenbar aber sind unter *ἀγαλματὰ ἀπειργασμένα* halberhobene Arbeiten zu verstehen in B. VIII, S. 267. *τὰ δὲ ἐς Κουρήας, οὗτοι γὰρ ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων πεποιηταί, καὶ τὰ ἐς τοὺς Κορυβαντας ἀπειργασμένους ἐπὶ τοῦ βαθροῦ.* Man s. H. Heyne Ueber den Thron des Amycläus S. 13. not. o. und S. 63. not. z.

wenn ihm auch hier kein gewöhnlicher Fehler angewandelt hätte? Wie, wenn er in unserer Stelle von Gemälden spräche, die zwar zum Ganzen des Kunstwerks mit gehörten, sich aber an dem Hauptwerk des Phidias nicht befanden? Pausanias spricht nemlich in der Folge 80) von den Gemälden des Panänus, die an der Wand, die das ganze Kunstwerk des Phidias umgab, angebracht waren. Diese hingen mit dem Throne nicht enger zusammen, als daß sie in der Nähe desselben waren. Auf diese beziehen sich nach meiner Vermutung die *ἑκατὸν γράφι περιγμένα* in unsrer Stelle. Nimmt man diese Erklärung an, so wird Phidias gegen den Vorwurf, er habe Gemälde und Bildhauerarbeit an seinem Thron unter einander gemengt, gerettet, und erscheint weniger geschmacklos, wenn man ihm gleich den reinsten Geschmack nicht zusprechen kan.

Von dem Standort des Kunstwerks im Tempel sagt uns Pausanias auch nichts genaues. Ihm waren diese, und verschiedene andere Stücke, wovon ich bisher gesprochen habe, vielleicht unerheblich, aber für uns sind sie wichtig. Denn ohne eine genaue Kenntniß derselben ist es nicht möglich,

lich, eine richtige Vorstellung von dem Kunstwerk zu entwerfen.

Wenn ich alles zusammen fasse, was uns Pausanias über die Gestalt des Throns sagt, so bestehet es in folgenden Notitzen. *Der Thron war von Elfenbein und Gold, von Ebenholz und köstlichen Steinen. — Er ruhte auf vier Füßen, und zwischen denselben angebrachten Säulen. — Die Füße waren mit Banden verbunden, die mit Bildbauerarbeit verziert waren. — Er stand auf einem Würfel. — Ihn umschloß eine mit Gemälden verzierte Wand* 81). — Die übrigen Nachrichten betrafen die am Throne angebrachten Bildnerwerke, wovon ich weiter unten sprechen werde.

Bei diesen kurzen und unvollständigen Nachrichten des Pausanias müssen die Erklärer in ihren Vorstellungen von diesem Kunstwerk sehr von einander abweichen 82). Ich wage es nun, meine Gedanken

81) Pausan. am angef. O. Ο δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ ἰε καὶ ἐλεφαντίνῃ. — καὶ ἀγαλματὰ ἐπ' αὐτοῦ εἰν ἐργασμένα. — Ἀνεχούσι δὲ οὐχ οἱ πόδες μόνοι τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες ἴσαι τοῖς ποσὶ μέλαζον ἑστηκότας τῶν ποδῶν. — τῶν δὲ ἐκ τοῦ θρόνου μετὰ ποδῶν τεσσαρες κανόνες εἰσι πόδες, ἐς ποδὰ ἕτερον διώκων ἑκάστος. — Ἐν Ὀλυμπίᾳ ἐρύματα τῶν τοιχῶν πεποιημένα • τὰ δὲ ἀπὲρ γόντα εἰσι τούτων τῶν ἐρυμάτων.

82) Sehr richtig sagt Herr Barthelemy in Voyage du jeune Anacharsis

ken darüber vorzulegen; aber ohne zu behaupten, daß die Vorstellung, welche ich mir von der Gestalt des Werkes mache, wirklich die ächte, und jede Meinung, die von mir abweicht, ungegründet sei. Mir genügt es, wenn ich mir den Thron des Jupiters nicht als eine Masse gedacht habe, die Lachen erregen würde, wenn man sie ausgeführt sähe.

Nach meiner Vorstellung also, hatte der Thron die Gestalt eines halben Zirkels ⁸³⁾; eine bei den Alten für zierlich gearbeitete Stühle sehr beliebte Form. Er war von Ebenholz gebaut, dem härtesten und dauerhaftesten Holze was die Alten kannten. An den Leisten, und zwischen den Bildnerwerken war er mit Streifen von Elfenbein, gefärbten Steinen und Gold incrustirt. Die Lehne war

E 5

aus-

charsis T. IV. not. zu Chap. XXXVIII, von der Beschreibung des Pausanias, la description de Pausanias est très succinte et très vague. En cherchant à l'éclaircir, on court le risque de s'égarer; en se bornant à la traduire littéralement, celui de ne pas se faire entendre.

- 83) Einen auf allen Seiten mit halberhobener Arbeit gezierten runden Stuhl aus weißem Marmor besitzt Herr Cardinal Corsini. In den Memoires de l'Academie des Inscriptions, wenn ich nicht irre im XV. Th. denn ich habe das Werk nicht bei der Hand, ist eine Abbildung davon, und eine Erklärung der Figuren. Zur Kenntniß der bloßen Form eines antiken Stuhls dient eine Zeichnung in Pockokes Observations of the East. T. II. taf. 39.

ausgeschweift. Auf ihr standen zu beiden Seiten der Statue, Figuren von runder Arbeit aus Elfenbein und Gold; drei Horen und drei Grazien. Ob die Lehne, wie am Thron zu Amyklä, mit halberhobener Bildhauerarbeit verziert, oder blos mit Elfenbein, Gold und Steinen eingelegt war, berichtet Pausanias nicht. Die beiden vordern Füße waren mit halberhobenen Arbeiten geziert. An dem obern Theil derselben waren Sphinxen angebracht, welche die Thebanerknaben entführten, und weiter unten sahe man die Katastrophe der Familie der Niobe 84). Die Füße waren durch Banden oder Querbretter mit einander verbunden, an denen mehrere Figuren aus Elfenbein und Gold in halberhobener Arbeit angebracht waren. An jedem der vier Füße stand die Bildsäule einer Siegsgöttin in tanzender Stellung, ebenfalls aus Elfenbein und Gold verfertigt 85). Näher an dem Fußschemel des Jupiters waren zu beiden Seiten noch zwei andere ähnliche Siegsgöttinnen 86). Der Thron stand auf einem Würfel, dessen Stirnseite eben-

84) Των ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ των εμπροθεν, παῖδες τε ἐπικεῖνται
Θηβαίων ὑπὸ Σφιγγῶν ἡρπασμένοι, καὶ ὑπὸ τὰς Σφιγγὰς,
Νιοβῆς τοὺς παῖδας Ἀπολλῶν κατατοξεύουσι καὶ Ἀρεμῖς.

85) Pausan. am angef. O. Νικαὶ μὲν δὴ τεσσαρες χορεύουσιν
παρεχομέναι χημά κατὰ ἑκάστον του θρόνου τον ποδᾶ.

86) Δυο δὲ εἰσιν αἱλλαι πρὸς ἑκάστον πῆζῃ ποδός.

ebenfalls mit Bildhauerarbeit geziert war. Um das ganze Werk lief eine an der Aussenseite mit Gemälden verzierte Wand, welche verhinderte, daß man nicht wie zu Amyklä, das Innere des Throns betrachten konnte.

Dieses ist die Vorstellung, die ich mir von der Gestalt des Throns mache. In welchen Stücken sie irrig ist, mögen diejenigen bestimmen, deren Einsichten die meinigen übertreffen.

So wenig die Beschreibung, die uns Pausanias von diesem Throne gibt, genau genannt zu werden verdient, so erhellet doch so viel daraus, daß er in der Bauart, und in den Verzierungen, mit dem Thron des Apollo zu Amyklä so viel Aehnlichkeit gehabt haben muß, daß man vermuten kan: Phidias habe bei dem Entwurf seines Kunstwerks ienen vor Augen gehabt. Beide waren auf einerlei Art gebauet, beide waren fast auf einerlei Art mit Statuen und halberhobener Arbeit geziert. Aber als Kunstwerk betrachtet, war zwischen beiden ein grosser Unterschied; der Thron des Jupiters war unendlich schätzbarer. Jener war ein rohes Werk, gefertigt in einem Zeitalter, in welchem man in der Bildhauerkunst noch weit zurück war; dieser war von feinerer und ausgesuchterer Arbeit, und das
Werk

Werk eines Zeitalters, in welchem die bildenden Künfte schon auf einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht waren. An jenem hatten die verschiedenen Bildhauerarbeiten keine Beziehung auf einander, und schienen ohne Wahl hingeworfen, wie die Gegenstände dem Künstler eben beigefallen waren. Ganz anders verhielt es sich mit den Vorstellungen am Throne des Jupiters. Obgleich Phidias von dem Fehler seiner Vorgänger nicht frei war, und sein Kunstwerk ziemlich mit Figuren überladen hatte, so waren doch die Gegenstände weit zweckmäßiger gewählt, und standen in einer gewissen Verbindung mit einander. Denn sie bezogen sich fast alle, entweder auf die Gottheit selbst, oder auf die vornehmsten Restauratoren der olympischen Spiele. Es war also weit mehr Simplicität in den Bildnerwerken des Phidias, als in jenem Werke des Bathykles. Ich möchte daher fast sagen, man sehe an ihnen den ersten Uebergang von der ältesten Gewohnheit der Künstler, mehrere Gegenstände von verschiedener Art auf einer Fläche anzubringen, zur neuern einfachen, nach der auf einer Fläche nur eine individuelle Handlung abgebildet werden darf. Die ältesten Künstler, sowohl Bildhauer als Maler, hatten bei ihren Kunstwerken keine andere Absicht, als eine Fläche mit so vielen Figuren als möglich anzufüllen. Sie theilten daher ihre Fläche in mehrere
kleine

kleine Felder oder Abtheilungen, und stellten in jeder derselben einen Gegenstand vor, der für sich ein Ganzes ausmachte, das nicht die mindeste Beziehung auf die übrigen hatte. So waren die am Schilde des Achilles angebrachten Bilderwerke; so waren die Gemälde des Polygnotus zu Delphi, und die Verzierungen am Thron zu Amyklä. In der Folge verbesserte man diese Methode. Man behielt zwar die Weise, mehrere Gegenstände auf einer Fläche abzubilden, noch bei, ward aber sorgfältiger in der Wahl derselben, und verband nur solche mit einander, welche zusammen sich auf einen Hauptgedanken bezogen, ungeachtet ieder für sich ein eigenes Ganzes ausmachte. So erfand man die erste Erfoderniß zu einem geschmackvollen Kunstwerk: die Einheit des Hauptgedanken. Auf dieser Stufe des Geschmacks standen die Künstler zu den Zeiten des Phidias. Die Beweise dafür geben die Verzierungen am Throne des Jupiters, die Wandmalereien des Panänus, und die getriebenen Arbeiten an den Thüren des Tempels zu Olympia. Endlich gieng man noch weiter. Man bemerkte, daß mehrere von einander unabhängige Gegenstände auf einer Fläche vorgestellt, Verwirrung verursachen, und kam auf das Hauptgesetz in der schönen Kunst, welches die Einheit der Handlung und Vorstellung gebietet. Auf dieser Stufe standen die Griechen im Zeitalter
eines

eines Protogenes, Apelles, und anderer grossen Maler.

Ich will mich über diese Materie, die eine genauere Ausführung verdiente, als hier geschehen kan, nun nicht weiter verbreiten, sondern zu der Beschreibung der einzelnen am Thron des Jupiters angebrachten Vorstellungen fortgehen.

Oben am Throne über dem Haupt des Jupiters sind auf dieser Seite drei Grazien, auf iener drei Horen 87).

Diese sechs Bilder halte ich für Statüen, die auf der Lehne des Throns zu beiden Seiten des Gottes angebracht waren. Vermutlich waren sie in der, diesen holden Geschöpfen der Fantasie gewöhnlichen tanzenden Stellung vorgestellt. Ob die Grazien bekleidet waren, oder nicht, gibt Pausanias nicht an. Wahrscheinlich waren sie der ältern Vorstellung zu Folge bekleidet. Die neuere Art, sie unbekleidet abzubilden, scheint mir zu Phidias

Zei-

87) Pausan. *Επι δε τοις ανωτατω του θρονου, επιποιηκεν ο Φειδίας υπερ την κεφαλην του αγαλματος, τριστο μεν Χαριτας, τριστο δε Ωρας.* Horen und Grazien standen auch an den Armen des Throns zu Amyklä.

Zeiten wo nicht ganz unbekannt, wenigstens noch nicht allgemein unter den Künstlern angenommen gewesen zu seyn 88).

Die Horen und Grazien standen dem Jupiter zur Seite, als seine Töchter und Dienerinnen 89). Auch im Olympus hatten sie ihre Wohnungen neben dem Pallast ihres Vaters. Der Gedanke, den der Künstler in diesen Bildern ausdrücken wollte, ist

88) Pausanias X, 309. führt verschiedene bekleidete Grazienbilder an, vvorunter einige vwaren, die man für die Arbeit des Sokrates ausgab. Diese vwaren also aus noch spätern Zeiten, als das Kunstwerk des Phidias. Selbst im Zeitalter Alexanders vvar es noch nicht allgemeine Sitte, die Grazien unbekleidet vorzustellen. Denn unter den Gemälden des Apelles v wird eine bekleidete Grazie angeführt, die zu Athen im Odeum vvar. Pausan. am angef. O.

89) An dem Bilde des Jupiters zu Megara, vvoran Phidias auch gearbeitet hatte, vwaren die Horä und Mörä ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς τοῦ θεοῦ, vielleicht vwie an der Statue zu Olympia angebracht. Auch die Mörä oder Schickfale vwaren Dienerinnen des Gottes, der daher Μοιραχστὴς hies, unter vvelchem Namen ihm zu Olympia ein Altar gevveiht vvar. Pausan. V, 162. Die Mörä, Grazien und Horen vwerden von den Dichtern oft zusammen gestellt. Sie sind die Gespielinen der Proserpina, vvann sie die Mörä und Grazien auf die Obervvelt bringen. Orpheus Hymn. XLII, 7. f. nennt sie

Περσεφονῇ συμπαικτορες, ἥνικα Μοῖραι ταύτην
Καὶ Χαρίτες κυκλιοῖσι χοροῖς πρὸς φῶς ἀναγασί,
Ζῆνι χαρίζομεναι.

ist entweder: Ewige Schönheit, Huld, Eintracht und Gerechtigkeit sind die Begleiter der Gottheit, oder: die Jahreszeiten mit allen ihren Reitzen sind ein Werk des Jupiters.

An jedem Fuß des Throns steht eine Siegsgöttin in tanzender Stellung. An den beiden Vorderfüßen sind Sphinxen, welche Thebanerknaben geraubt haben, und weiter unten Apollo und Diana abgebildet, welche die Kinder der Niobe mit ihren Pfeilen erlegen.

Am Fußschemel der Gottheit stehen zu beiden Seiten zwei andere Siegsgöttinnen.

Wie ich mir die Anordnung dieser Kunstwerke denke, habe ich schon oben bemerkt.

Die vielen Siegsgöttinnen, womit Jupiter gleichsam umgeben war, bezogen sich auf den Gedanken, der im ganzen Kunstwerk des Phidias der herrschende ist: Jupiter, der oberste Richter in den olympischen Spielen, ist mit Sieg umgeben, und verleiht denselben, wem er will.

Die Vorstellung der bekannten Katastrophe der Familie der Niobe hatte vielleicht in Beziehung auf den Pelops, dessen Schwester die Niobe war, eine Stelle

Stelle am Throne erhalten. Die Sphinx mit den Thebanerknaben dienten ihr zum Gegenstück. Aber vielleicht hatte der Künstler noch aus einer andern Absicht diese Schildereien am Fuß des Throns angebracht. Es ist bekannt, welchen schönen Gebrauch die Künstler von den alten Dichtungen machten, und wie sie sich derselben mehrmals bedienten, einen wichtigen Gedanken in einem schönen Bilde vorgetragen, ihren Zeitgenossen anschaulich zu machen. Vorzüglich häufig findet man dieses in den bildlichen Vorstellungen auf Todenuhren. Wer die auf denselben abgebildeten Dichtungen genau betrachtet, wird fast immer finden, daß die schönen und oft reizenden Vorstellungen derselben Symbole sind, entweder von den Schicksalen des Verstorbenen, dessen Reste die Urne umschloß ⁹⁰⁾, oder überhaupt von der Idee des Todes, die in verschiedenen Bildern vorgetragen wurde ⁹¹⁾. Eine der gewöhn-

90) Daß die Schildereien auf den Todendenkmälern manchmal Beziehung auf die Schicksale der Verstorbenen haben, vermute ich theils aus manchen dabei sich befindlichen Grabschriften, theils daraus, weil sehr oft die Hauptperson der vorgestellten Scene das Portrait des Verstorbenen ist.

91) Die alten Dichtungen gaben dem Künstler Stoff die Menge, unter den schönsten Bildern die schaudervolle Idee des Todes zu verbergen, und statt derselben ein reizendes Bild hinzustellen, aus welchem bei näherer Entwicklung jene Idee doch hervor kam. Eine der schönsten symbolischen Vorstellungen des Todes ist an

wöhnlichsten Vorstellungen von dem Tode war, daß man sich ihn als das unvermutet überfallende, schnell einbrechende, schnell wirkende böse Verhängniß dachte, das den Menschen übereilt, und aus dem Besitz des Glückes wegreißt. Wollte der Künstler diese Idee ausdrücken, so bildete er auf der Todenuerne die Katastrophe der Familie der Niobe ab, oder er stellte Sphinxen oder ungeheure Drachen vor, welche Menschen anfallen und erwürgen. Diese und noch verschiedene andere Bilder waren also nichts anders als Symbole des harten und traurigen Verhängnisses. Wie, wenn Phidias die Katastrophe der

einer Todenuerne in der Villa Pamfili, welche ich kurz beschreiben will, da mir keine Abzeichnung derselben bekannt ist, auf die ich verweisen könnte. Die Scene ist aus der Fabel des Meleagers genommen. Der junge Held sitzt bei seiner Gattin im Zimmer; Diana kommt, winkt ihm, ihr zur Jagd zu folgen. Ein ungemein schönes Bild. Welcher Jüngling folgt nicht gerne einem reizenden Mädchen, das ihm winkt? Aber diese schöne Göttin führt, wie ihr Bruder Apollo, die gefürchteten Pfeile, womit sie Seuchen und Tod schickt, (Homer. II. 5, 428.) sie ist die Leichengöttin, (*Ἀντρίπις τομβιδία*; Orpheus Hym. LXXI, 5.) und die Jagd, wozu sie den Meleager abholte, ward die erste Veranlassung zu seinem Tod. Nun verschwindet das schöne Bild, und die traurige Idee des Todes steht in ihrer ganzen Stärke vor mir. Ein anders nicht minder reizendes Bild auf einer Todenuerne, die in die Wand eines Privathauses zu Rom eingemauert ist, ist folgendes. Amor und Psyche fahren in einem Kahn einem Hafen zu, aus dem ein Leuchthurm empor ragt. Amor rudert, Psyche hält in der lin-

ken

der Niobe, und die Sphinx in eben der Bedeutung am Throne seines Jupiters angebracht hätte? Wie, wenn er den Athleten, der stolz auf seinen Sieg, und trunken vom Beifall, den ihm das versammelte Griechenland zuiauchzte, sich dem Throne des Jupiters nahte, von dem ihm die Siegsgöttinnen den Siegerkranz entgegen zu reichen schienen, durch diese Bilder die Lehre insgeheim hätte geben wollen: Ueberhebe dich nicht deines Siegs, damit nicht Jupiter ein trauriges unerwartetes Verhängniß über dich schicke, und deinen Uebermut bestrafe! —

F 2

Die

ken Hand die Schale mit dem letheischen Wasser, und legt die Rechte über den Kopf — Die gewöhnliche Stellung der Ruhe der Schlafenden, und der Todten. Ein Vogel, das Symbol der Unsterblichkeit, fliegt vor ihnen dem Hafen zu. Die Inschrift

D . M .

IVLIO . FILOCYPIO

FILIO . BENEMERENTI

DVLCISSIMO . OB . ANN

VII . D . V . IULIVS . FILOCY

PIVS . PATER . FECIT .

lehrt, daß ein Knabe in dieser Urne liege. Ich kenne keine Vorstellung, die mich mehr gerührt hätte, als diese. Sie drückt ganz die Verse des Dichters in Bruncks Anthologie T. III. nr. DCXXXIX. aus:

Ελπις και συ Τυχη, μεγα χαιρετε, τον λιμεν' ευρον.

εδεν εμοι χ' υμιν, παιζειτε τους μετ' εμε.

Bei Maffei im Museo Veronensi S. 251. ist auf der Todenuerne einer Julia Firmia eine ähnliche Idee abgebildet.

Die Beschreibung der halberhobenen Arbeiten an den Seitenbretern, wodurch die Füße des Throns mit einander zusammenhiengen, beginnt Pausanias mit denen, welche an der, dem Eingang des Tempels zugekehrten Seite des Throns ⁹²⁾ angebracht waren, und in die Augen fielen, so bald man den Tempel betrat. Aus diesem Umstand kan man einigermaßen die Richtung der Hauptansicht des Kunstwerks abnehmen. Wenn ich nicht ganz irre, so erblickte man beim Eintritt in den Tempel die Bildsäule des Gottes nur seitwärts, und ihre Hauptansicht war gegen eine der beiden Seitenwände gekehrt. Denn hätte man diese gleich beim Eintritt in den Tempel gehabt, so müßten die Figuren, die dem Pausanias zuerst in die Augen fielen, an der Vorderseite des Throns angebracht gewesen seyn. Dieses läßt sich aber kaum denken, da diese durch das Gewand des Gottes und die Bildsäulen der Sieggöttinnen fast ganz bedeckt, schwerlich für andere Figuren leeren Raum hatte. Wahrscheinlich befanden sie sich an einer der beiden Nebenseiten. Und da man sie gleich beim Eintritt in den Tempel erblickte, so war diese notwendig demselben zugekehrt. Ein anders wäre es freilich, wenn Pausanias durch eine Seitenthür in den Tempel wäre ein-

92) Τῷ κατ' εὐδὺ τῆς εἰσοδοῦ καίοντι. Pausan.

eingeführt worden. Dann wäre die Richtung des Bildes diejenige gewesen, in welcher die Götterbilder gewöhnlich gestellt wurden. Aber dieses anzunehmen, finde ich in unserm Schriftsteller nicht die geringste Veranlassung.

An dem der Thür des Tempels zugekehrten Querbret sind sieben Bilder. Das achte wurde auf eine unbekannte Weise verlobren. Sie stellen Kampfspiele nach alter Art vor. Der Knabe, der sich eine Binde um den Kopf bindet, soll dem Pantarkes, dem Liebling des Phidias, gleichen, der in der sechs und achtzigsten Olympiade im Faustkampf der Knaben gesiegt hatte.

Meine Meinung über die Figur des Knabens, die man für das Bild des Pantarkes ausgab, habe ich schon oben vorgetragen ⁹³⁾.

F 3

Die

93) Unter den alten Statuen die auf uns gekommen sind, müssen mehrere seyn, die ehemals Sieger in den olympischen Spielen, in der Stellung vorgestellt haben, welche das angebliche Bild des Pantarkes hatte, die aber durch neuere Restaurationen eine andere Bedeutung erhalten haben. Eine solche Statue glaube ich in einer schönen antiken Figur von Bronze zu sehen, die sich zu Venedig in der Markusbibliothek befindet. Sie ist bis auf die Arme ganz erhalten. Die Ueberreste der Arme zeigen, daß sie gegen den Kopf in die Höhe gebogen waren. Vermutlich hielt sie in den Händen eine Binde.

Die Vorstellungen auf den übrigen Querbrettern beschreibt Pausanias ganz kurz. Er sagt:

Auf den andern Querbrettern ist die Schlacht des Herkules und der Amazonen abgebildet. Der Figuren sind neun und zwanzig. Auch Theseus ist unter den Mitstreitern des Herkules.

Die Schlacht des Herkules mit den Amazonen muß ein Lieblingsgegenstand des Phidias gewesen seyn. Auch am Fußschemel des Jupiters war sie angebracht.

Am Fußschemel des Jupiters sahe man goldene Löwen, und die Schlacht des Theseus gegen die Amazonen.

Alle die Bildnerwerke waren nach meiner Meinung von halberhobener Arbeit. Die Amazonenschlacht war vermutlich an der Stirnseite des Schemels; die Löwen an den beiden äußersten Enden desselben.

Das ganze Kunstwerk stand auf einem Würfel, dessen Stirnseite ebenfalls mit Figuren aus halberhobener Arbeit verziert war. Pausanias gibt sie in folgender Ordnung an.

Hälios

Hälios steigt auf seinen Wagen.

Jupiter und Juno. Dem Jupiter zur Seite steht eine Grazie.

Merkur und Vesta.

Amor, der die aus dem Meer steigende Venus empfängt. Diese wird vor der Pitbo-gekrönt.

Pitho, die von einigen unter die Grazien gezählt wird 94), ist die Tochter des Oceans, und das Symbol der Ueberredung. Mit der Venus gruppiert, bezieht sie sich auf die überredende Macht der weiblichen Reitze. Zu Athen stand ihre Statue vom Praxiteles verfertigt, im Tempel der Venus 95).

Apollo und Diana.

Minerva und Herkules.

Neptun und Amphitrite.

Luna, welche ihre Pferde antreibt.

Pausanias ist ungewiss, ob der Wagen der Luna mit Pferden, oder mit Mauleseln bespannt war. Das

F 4

gewöhn-

94) Pausan. X, S. 311.

95) Ebenders. I, S. 41.

gewöhnliche Gespann der Luna sind Pferde 96). Auf einigen Münzen von Delos, und auf den halberhobenen Arbeiten einiger Todenuhren, in der Villa Pamfili, im pio-clementinischen Museum, und im Kloster zu St. Paolo vor Rom, wird ihr Wagen von Ochsen gezogen. Winkelmann 97) hält diese für die Ochsen der Sonne 98). Ich glaube, daß der Luna die Ochsen zugeschrieben wurden, wegen der Aehnlichkeit ihrer Hörner mit dem wachsenden, oder abnehmenden Mond 99).

Das Ganze stellt den Olympus der Griechen mit den zwölf großen Gottheiten vor. Am äußersten Ende des Plans fuhr wahrscheinlich Hälios zur linken Hand aufwärts, und bezeichnete die Gegend des Morgens; auf der andern Seite senkte Luna, als Symbol des Abends, ihren Wagen nieder gegen die Bilder des Neptuns und der Amphitrite, die Symbole des Meers, worein die Sonne und der Mond sich verbargen, wenn sie ihren Lauf vollendet hatten.

96) Daher heißt sie in der orphischen Hymne, VIII, 5. Φιλίππος.

97) Monumenti antichi inediti S. 18.

98) Homer Odyss. M, 322.

99) Daher auch ihre Abbildung mit Ochsenhörnern, und ihr Name Ταυροκερας μήνη beim Orpheus Hymn. VIII, 2.

ten. So findet man den Hälios und die Luna auf unzähligen Denkmalen vorgestellt.

Die Gemälde des Panänus ¹⁰⁰⁾ an der Aussen-
seite der Wand, die das Kunstwerk des Phidias um-
gab, bezogen sich, wo nicht ganz, doch meistens,
auf merkwürdige Auftritte aus dem Leben der Hel-
den, die sich um die olympischen Spiele verdient
gemacht hatten. Sie waren ganz nach der Weise
der ältern Künstler aufgetragen. Jede Seite der
Wand war in mehrere kleinere Felder abgetheilt,
deren jedes eine für sich bestehende Vorstellung
enthielt. Doch zeigte sich das Zeitalter des Phi-
dias an ihnen darinn, daß sich die meisten auf ei-
nen Hauptgedanken, das Andenken der ehemals
um Olympia verdienten Helden zu verewigen, be-
zogen.

Von welcher Seite Pausanias bei der Beschrei-
bung dieser Gemälde ausgehe, kan man aus sei-
ner

100) Plin. XXXV. Sect. 24. führt mehrere Gemälde von diesem Künstler an. Eine seiner vveitläufigsten Compositionen vvar die Schlacht bei Marathon gegen die Perfer. In diesem soll er die Portraits der atheniensischen und persischen Generale abgebildet haben. Wahrscheinlich vwaren sie nach der Tradition gemalt; denn er lebte zu spät, als daß er sie gekannt haben konnte.

ner Erzählung nicht ersehen. Wahrscheinlich aber fängt er, wie bei den Bildnerwerken an den Querebretern des Throns, bei der dem Eingang des Tempels zugekehrten Seite zu beschreiben an. Der Felder waren Neune, in folgender Ordnung.

Erstes Feld: *Atlas trägt den Himmel. Bei ihm steht Herkules, um ihm die Last abzunehmen.*

Dieses Sujet war auch an der Thür des Tempels vorgestellt ¹⁰¹⁾.

Zweites Feld: *Theseus und Pirithous.*

In welcher Handlung sie hier vorgestellt waren, wird nicht angegeben. Wie sie eine Stelle im Tempel des Jupiters einnehmen konnten, habe ich oben angezeigt ¹⁰²⁾.

Drittes Feld: *Hellas und Salamis.*

Zwei weibliche Figuren; jene vermutlich das Symbol der Landschaft Hellas in Theffalien; diese der Insel gleiches Namens. Die letztere Figur machte

¹⁰¹⁾ Man sehe oben S. 49.

¹⁰²⁾ S. 37.

te ein Schiffsschnabel, den sie in der Hand trug, kenntlich. Dieser bezog sich auf das berühmte Seetreffen des Themistocles gegen die Perfer.

Aber wie kommen diese beiden Symbole zwischen eine Reihe von Darstellungen der Thaten des Herkules und des Theseus? Dafs sie nicht ohne Bezug auf die Gottheit, oder die elische Geschichte, hier angebracht waren, kan man aus den übrigen Figuren schliessen, bei denen man meistens einsehen, wenigstens vermuten kan, warum sie eine Stelle in den Tempel und an dem Thron des olympischen Jupiters erhalten haben. Vielleicht waren sie anfänglich mit mehrern Figuren gruppirt, die zu des Pausanias Zeiten schon verloschen waren, und bezogen sich auf eine uns unbekannte Dichtung, die mit der Geschichte des Herkules, des Theseus, oder eines andern zu Olympia berühmten Helden zusammen hieng; vielleicht hatte Pausanias sich diese Figuren falsch erklärt, oder war von seinem Führer getäuscht worden. Doch dieses letztere läfst sich, wegen der bestimmten Angabe der Kennzeichen des Symbols von Salamin, nicht denken. Ich wage eine Vermutung, der ich aber keinen größern Werth beilege, als den, der einer Menge anderer von Antiquaren aller Zeiten vorgetragenen Deutungen zukommt. Könnte nicht Hellas in Beziehung auf den Herku-

Herkules, und Salamis in Beziehung auf die alte elische Geschichte hier angebracht gewesen seyn? Die Nachkommen des Herkules lebten eine Zeitlang in Hellas; Oenomaus hatte die Hirpina, die Tochter des Afopus, des Königs von Salamin, zur Gemahlin ¹⁰³⁾, und Telamon, ein späterer Regent dieser Insel, ein Freund des Herkules und des Theseus, war mit der Enkelin des Pelops, der Periböa, vermählt ¹⁰⁴⁾. Hellis und Salamis standen also gewissermaßen mit der Geschichte des Herkules und der Familie des Pelops in Verbindung; und wüßten wir, daß ursprünglich die beiden Figuren unsers Gemäldes mit andern verbunden waren, so könnte man annehmen, daß jene auf die Geschichte der Familie des Herkules, und diese auf die Familie des Pelops sich bezogen habe. Doch diese Vermutung hat den Fehler, daß sie zu gelehrt ist. Ich will also kein Wort mehr davon sprechen.

Viertes Feld: *Herkules erlegt den nemäischen Löwen.*

Auch diese Vorstellung befand sich an der Thür des Tempels.

Fünf-

¹⁰³⁾ Diodor. Sic. IV, S. 274.

¹⁰⁴⁾ Apollodor. III, 13, 6. S. 255.

Fünftes Feld: *Der Frevel des Ajax an der Cassandra.*

Diese Dichtung scheint ein Lieblingsfujet der alten Künstler gewesen zu seyn. Sie befand sich am Kasten des Kypselus¹⁰⁵⁾, im Pömile zu Athen auf einem Wandgemälde¹⁰⁶⁾, und im Lesche zu Delphi, gleichfalls auf einem Wandgemälde des Polygnottus¹⁰⁷⁾. Zu Rom war im Tempel der Concordiä ein berühmtes Gemälde, was diese Scene vorstellte¹⁰⁸⁾; und wir haben sie auf mehreren Reliefs und antiken Gemmen abgebildet¹⁰⁹⁾. Gewöhnlich wählten die Künstler den Augenblick, in dem Ajax das Mädchen vom Bild der Pallas, wohin sie geflohen war, weggreift¹¹⁰⁾. Dieser gab ihnen auch die interessanteste Gruppe in der ganzen Fabel. Stellte das Gemälde des Panänus wirklich diese Fabel vor, so drückte

105) Pausan. I, S. 14.

106) Ebenderf. V, S. 167.

107) Ebenderf. X, S. 341.

108) Plin. Nat. Gesch. XXXV. 9. Abschn.

109) Gravel. Pierr. grav. T. II, 57. 58. Winkelmann in Description de pierres gravées du B. de Stosch, S. 393.

110) Pausan. X, 341. Αἴας δὲ ὁ Οἰλέως ἔχων ἀσπίδα βῶμα προσέσκηκεν ὀμνυμένος ὅπερ τοῦ ἐς Κασσανδρᾶν τολμηματος. Ἢ δὲ καθήται τε ἡ Κασσανδρᾶ χαμαὶ, καὶ τὸ ἀγάλμα ἔχει τῆς Ἀθηνᾶς.

drückte es auch wahrscheinlich diesen Augenblick aus. Aber ich habe noch einige Zweifel gegen die Zuverlässigkeit der Deutung, die Pausanias von unserer Gruppe gibt. Es ist zwar gewiss, wie oben schon bemerkt worden ist, daß die alten Künstler auf weitläufigen Werken mehrmals Gegenstände abgebildet haben, die weder auf den Ort, wo sie standen, noch auf die Gottheit, der die Kunstwerke geweiht waren, die geringste Beziehung hatten. In dieser Hinsicht konnte der Frevel des Ajax an der Kassandra ohne Zweifel unter den Gemälden des Panänus vorgestellt gewesen seyn. Aber bei den Verzierungen des Tempels und des Throns zu Olympia scheinen alle Künstler die Absicht gehabt zu haben, in ihren Kunstwerken nichts abzubilden als Scenen aus dem Leben der Helden, die entweder Söhne des Jupiters waren, oder in der alten elischen Geschichte einen glänzenden Namen hatten. Auf diese bezogen sich auch fast alle Malereien des Panänus. Unmöglich kan ich mir nun vorstellen, daß zwischen diese der Künstler ein ganz heterogenes Sujet, einen Auftritt aus dem Troianischen Krieg eingeschoben habe. Es ist mir vielmehr wahrscheinlich, daß er an eine ganz andere Scene gedacht habe, deren Sinn aber dem Pausanias, oder seinem Führer verborgen war. In den Dichtungen von den Thaten der Helden, vorzüglich in den Argonautiken,

nautiken, Theseiden und Herakleiden mußten mehrere Scenen vorkommen, welche der Künstler nicht viel anders vorstellen konnte, als den Frevel des Ajax an der Kassandra. Statt aller Beispiele, will ich blos die Entführung der Helena vom Theseus und Pirithous, und der Hesione vom Telamon nach der Zerstörung der Stadt Troia durch die Argonauten nennen. Wenn der Augenblick abgebildet wurde, wie diese Mädchen in einem Tempel vom Altar der Gottheit weggerissen wurden ^{III)}, worinn bestand der Unterschied im Bilde zwischen ihnen und der Kassandra, die Ajax vom Altar der Schutzgöttin Troias wegschleppt? Allemal mußte die Darstellung dieser, und einer Menge anderer Auftritte, große Aehnlichkeit mit einander haben, konnte daher leicht zu einer Verwechslung Anlaß geben. Wie, wenn Panänus eine solche Scene aus dem Leben des Herkules oder des Theseus hier vorgestellt hätte? wie, wenn es vielleicht selbst eine von den beiden genannten Sagen gewesen wäre, welche der unwissende Führer des Pausanias vom Frevel des Ajax deutete, weil ihm diese Dichtung besser bekannt war? Dafs beide Fabeln sich eher neben andern

III) Helena wurde aus dem Tempel der Diana Orthia entführt, nach Plutarch im Leben des Theseus S. 14.

dern Vorstellungen aus dem Leben des Herkules denken lassen, als ienes Ereigniß, bedarf keines Beweises. Telamon war der Freund und Gefährte des Herkules ¹¹²⁾; und in Gesellschaft des Theseus, der sein Anverwandter war ¹¹³⁾, hatte dieser Held mehrere Gefahren bestanden.

Sechstes Feld: *Hippodamia und ihre Mutter.*

Siebendes Feld: *Der an den Felsen angeschlossene Prometheus: Gegen ihm über Herkules.*

Diese Fabel ist bekannt; und Herkules, der gegen dem an einem Felsen angeschlossenen Prometheus über steht, und in Begriff ist, den Adler, der ihn quält, mit seinen Pfeilen zu erlegen, wird auf halberhobenen Arbeiten angetroffen ¹¹⁴⁾. Diese Scene machte wahrscheinlich den Inhalt des siebenden Feldes aus.

Achtes Feld: *Die vom Achilles unterstützte sterbende Pentefilea.*

Die

¹¹²⁾ Apollodor. II, 254.

¹¹³⁾ Euripides Heraklid. 308. f.

¹¹⁴⁾ S. Admiranda rom. antiquitat. t. LXX.

Die Scene ist aus dem Quintus Calaber ¹¹⁵⁾ bekannt. Achilles hatte im Kampf vor Troia die Königin der Amazonen, Penthesilea, welche mit ihrem tapfern Gefolge zum Entsatz dieser Stadt gekommen war, tödlich verwundet. Als sie sterbend nieder sank, hielt sie der Held in seinen Armen auf, und beklagte, von ihrer Schönheit gerührt, ihr unglückliches Schicksal. Für den Künstler gab der Augenblick, wo Achilles seine sterbende reizende Feindin im Arm hält, und mit einem wehmütigen Blick des Bedauerns auf ihr verweilt, eine ungemein schöne Gruppe ¹¹⁶⁾. Aber daß Panäus diese Geschichte in dem Gemälde, wovon ich spreche, vorgestellt habe, davon kan ich mich nicht überzeugen. Denn ich frage wieder: wie kommt sie unter eine Reihe von Vorstellungen der Thaten des Herkules? Die ganze Zuverlässigkeit der Deutung dieses Gemäldes, die Pausanias gibt, beruht wieder blos auf dem Ansehen seines Führers, dem der Cyclus des Troianischen Kriegs besser bekannt war, als die übrigen mythischen Cycli. Es ist nicht notwendig, daß un-

G 2

fere

¹¹⁵⁾ B. I. v. 36. f.

¹¹⁶⁾ Auf einigen antiken geschn. Steinen haben wir diese Scene vorgestellt. Man sehe Museum Florent. II, t. 33. Gravel. II, t. 42.

sere Gruppe Achilles und Penthesilea waren. Denn in den Erzählungen von dem Krieg des Theseus und des Herkules gegen die Amazonen, konnte irgend ein Dichter ähnliche Auftritte eingewebt haben. Gelegenheit dazu gab dieser Krieg in Menge. Schon die Dichtung vom Tod der Hippolyta, welche nach einigen vom Herkules ¹¹⁷⁾, nach andern vom Theseus erlegt worden war ¹¹⁸⁾, lies sich also bearbeiten. Wollte der Künstler eine solche Scene aus dem Leben des Herkules oder des Theseus vorstellen, so hatte sie notwendig viele Aehnlichkeit mit jener aus dem Leben des Achilles, und konnte leicht als diese gedeutet werden. Dafs aber in den Theseiden Auftritte beschrieben waren, welche in Kunstwerken vorgestellt, viele Aehnlichkeit mit unsrer Gruppe hatten, beweist eine Gemme im ehemaligen farnesischen, itzt königlich-neapolitanischen Cabinet. Auf dieser ist Theseus vorgestellt, wie er ein von ihm erschlagenes, niedersinkendes Mädchen, auf welches er mitleidig hinab blickt, in seinen Armen aufhält ¹¹⁹⁾. Der iunge Held hat
den

¹¹⁷⁾ Apollodor. II, c. 5.

¹¹⁸⁾ Plutarch im Leben Theseus, S. 15.

¹¹⁹⁾ Eine Abbildung davon ist in Winkelmanns Gesch. der K. T. II. S. 132. der mailänd. Ausgabe.

den Chlamys über der Schulter, und die Keule des von ihm erschlagenen Periphetes ¹²⁰⁾, das gewöhnliche Kennzeichen des Theseus, liegt zu seinen Füßen. War diese im Gemälde des Panänus nicht angegeben, oder hatte durch die Länge der Zeit das Gemälde an dieser Stelle viel gelitten, so konnte leicht eine falsche Deutung veranlaßt werden; zumal da die Ideale eines jungen Herkules, Theseus und Achilles leicht mit einander verwechselt werden konnten, wenn nicht bestimmte Kennzeichen jeden dieser Helden deutlich bezeichneten ¹²¹⁾.

Neuntes Feld: *Zwei Hesperiden, mit den ihrer Aufsicht anvertrauten Aepfeln.*

G 3

Wahr-

120) Apollodor. III, 16, 1. Plutarch im Leben des Theseus, S. 4.

121) Die Bilder der Helden, welche nicht durch Attribute ausgezeichnet sind, sind sehr schwer richtig zu deuten. Ein Beispiel gibt der sogenannte Antinous im Belveder. Winkelmann hielt diese Statue für einen Meleager, andere halten sie für einen Theseus, oder Herkules, und auf Viscontis Rath wurde sie als Mercur restaurirt. S. Museo Pio-Clementino T. I. t. 7. Diese ist unter allen vielleicht die unglücklichste Deutung. Ich denke darüber wie Herr v. Randohr. S. dessen Werk: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, Th. I. S. 23 und 53. not. 4.

Wahrscheinlich stand Herkules gegen den Hesperiden über, und langte nach den Aepfeln. Dieses ist wenigstens die gewöhnliche Vorstellung dieser Fabel. Gewöhnlich zählte man drei Hesperiden ¹²²⁾, und so viel befinden sich auf den meisten Denkmalen, worauf diese Fabel abgebildet ist. Fünf waren im Tempel der Juno zu Olympia, eine Arbeit des Theokles aus Lakedämon ¹²³⁾. Auf einigen halberhobenen Arbeiten sieht man nur eine.

Am Schlusse dieser Abhandlung muß ich noch eine kurze Bemerkung über die Höhe der Bildsäule des Gottes, und das Verhältniß machen, in dem sie zur Höhe des Tempels stand. Diese Materie war ein Gegenstand der Aufmerksamkeit vieler Gelehrten und Kunstkenner unter den Alten. Sie wurde in mehreren Schriften abgehandelt, deren Verfasser wir nicht mehr kennen, den einzigen Kallimachus ausgenommen, der, wie Strabo anführt ¹²⁴⁾, in einem Gedichte die Höhe des Bildes beschrieben hat. Viele unter den Alten
mach-

¹²²⁾ Hygin. in praefat. S. 2.

¹²³⁾ Pausan. V, S. 164.

¹²⁴⁾ B. VIII, S. 542.

machten dem Phidias den Vorwurf, er habe bei der Verfertigung seines Kunstwerks zu wenig Rücksicht auf die Höhe des Tempels genommen, in dem es aufgestellt werden sollte. Denn die Bildsäule des Jupiters soll so hoch gewesen seyn, daß, wenn man dachte, der Gott könne aufstehen, man nicht sahe, wie dieses möglich sei, ohne daß er die Decke des Tempels abwerfe. So erzählt Strabo ¹²⁵⁾. Aber eine genaue Angabe des Maases der Höhe findet man bei ihm eben so wenig, als beim Pausanias, der überhaupts mit dieser ganzen Untersuchung äußerst unzufrieden ist ¹²⁶⁾. Der einzige mir bekannte Schriftsteller, der die Höhe des Bildes bestimmt angibt, ist Hyginus. Nach diesem war es sechzig Fufs hoch ¹²⁷⁾. Die Wahrscheinlichkeit dieser Angabe hängt von den Sinn ab, den die Stelle des Pausanias hat, in welcher er von der Höhe des Tempels spricht. Wenn die achtundsechzig Fufs, die er als die Höhe des Tempels angibt, blos von der Höhe dessel-

G 4

ben

¹²⁵⁾ Am angef. O.

¹²⁶⁾ Pausanias B. V. S. 158.

¹²⁷⁾ Hygin. Fab. CCXXIII.

ben bis an den Kranz zu verstehen sind, so scheint die Angabe des Hyginus richtig zu seyn. War aber das ganze Tempelgebäude vom Fußboden bis an den Giebel nicht höher, dann ist sie um vieles zu groß. Denn mas die ganze Fassade nicht mehr als achtundsechzig Fuß, so konnte die innere Höhe des Tempels, vom Fußboden bis an die Decke, nicht über vierundfunfzig Fuß betragen haben. Rechnet man nun noch, daß das ganze Kunstwerk auf einem Würfel stand, der wieder einige Fuß hoch war, so ergibt es sich, daß das Bild, wenn es auch fast bis an die Decke reichte, nicht über einige vierzig Fuß hoch gewesen seyn kan. Diese Höhe war gegen die Höhe des Innern des Tempels nach der letzten Annahme, allerdings so beträchtlich, daß der Gott, wenn er sich erhoben hätte, notwendig die Decke des Tempels hätte abheben müssen.

Die Natur des Ortes hatte vielen Einfluß auf die Statuen von Elfenbein, und machte verschiedene Vorkehrungen nötig, um sie dagegen in Sicherheit zu stellen. Allzugroße Trockenheit und Feuchtigkeit, beides konnte den Untergang eines solchen

solchen Kunstwerkes befördern. Eine trockne und scharfe Luft gries den Kitt an, und sprengte die Elfenbeinstückchen auseinander, und Feuchtigkeit war dem Elfenbein selbst gefährlich. Um die Bildsäulen gegen diese von den Wirkungen der Lage des Orts ihnen drohende Gefahren zu sichern, bediente man sich, ie nach dem es der Ort verlangte, des Wassers oder des Oels. Hatte der Ort eine hohe Lage, oder war er sonst der scharfen trocknen Luft ausgesetzt, so wurde das Bild zu bestimmten Zeiten mit Wasser angefeuchtet; dieses geschah an der Bildsäule der Minerva zu Athen, welche in dem, auf der hohen Akropolis liegenden Parthenon stand. Unter dem Thron der Statue des Aeskulaps zu Epidaurus, einem Ort, der ebenfalls den rauhen Winden ausgesetzt war, war sogar ein Brunnen angebracht, damit durch die Ausdünstungen desselben die Statue die nötige Feuchtigkeit erhalten möchte. Zu Olympia hingegen, wo der Tempel des Jupiters auf einem sumpfigen Ort erbaut war, bestrich man die Bildsäule des Gottes mit Oel, um sie vor den Einfluß der Feuchtigkeit zu verwahren ¹²⁸⁾. Die-

G 5

fes

128) Pausan. B. V. S. 158.

ses Geschäft hatten die Elier den Nachkommen des Phidias aufgetragen, welche davon *Φαιδευται* genannt wurden ¹²⁹). Dieser Vorsicht ungeachtet, wiechen die Elfenbeinstückchen doch manchmal aus ihren Fugen, und Pausanias nennt einen Damophon, einen Künstler aus Messene, der bei einem solchen Fall zur größten Zufriedenheit der Elier die Statue wieder hergestellt hatte ¹³⁰).

Die Schicksale dieses herrlichen Werkes sind uns völlig unbekannt. Wie lange es existirte, und wie es untergieng; ob das Alter seine Fugen unaufhaltbar aus einander riefs, weil nach dem Ende der olympischen Spiele, und bei dem völligen Umsturz von Griechenland niemand mehr für seine Erhaltung sorgte, oder ob es durch Menschenhände zerstört wurde; ob es unter den Ruinen des Tempels sein Grab fand, oder ob es von Olympia weggebracht wurde und an einem andern Ort seinen Untergang erreichte? — alles dieses verschweigt uns die Geschichte. In einem Anfall von Wahnsinn wollte der Kaiser Caius dieses Jupiterbild nach Rom bringen.

¹²⁹) Ebend. S. 161.

¹³⁰) Pausan. IV. S. 141.

bringen lassen ¹³¹⁾. Die Ausführung dieses Befehls hätte vielleicht die Zerstörung der Statue zur Folge gehabt. Damals retteten sie aber noch die Vorstellungen des Memmius Regulus vom Untergang, dem sie doch nach wenigen Jahrhunderten nicht entgehen konnte. Aber welche Hand diesen Triumph der alten Kunst zerstörte, ist unbekannt. Wäre an einer verworrenen Nachricht beim Cedrenus einiges wahre, so hätten es die griechischen Kaiser nach Constantinopel gebracht, und dort wäre es ein Raub der Flammen geworden. Dieser erzählt nemlich, daß in dem großen Brand zu Constantinopel unter dem Kaiser Leo I, im Jahr CCCCLXII ¹³²⁾, in welchem unter andern Prachtgebäuden auch der Pallaß des Lausus im Feuer aufgieng, viele in diesem aufbewahrte alte Kunstwerke verbrannt wären, und nennt darunter auch den Jupiter des Phidias, den Perikles in dem Tempel zu Olympia geschenkt habe ¹³³⁾. Wahrscheinlich aber verwechselt Cedrenus,

¹³¹⁾ Sueton. Calig. XXII.

¹³²⁾ Cedren. Comp. histor. S. 275. edit. Venet. vergl. Zonarae Histor. B. XIV. S. 49. edit. Venet.

¹³³⁾ Cedren. S. 254. *Εν τοις Λαυσου ἱεῖσι — ὁ Φειδίου εἰλεφαντίνος Zeus, ὃν Περικλῆς ἀνηθήκεν εἰς νεῶν Ὀλυμπίων.*

drenus, wenn anders die Sage nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, eine dem olympischen Jupiter gewidmete Statue, die vielleicht aus Athen nach Constantinopel war gebracht worden, mit der des Phidias, die zu Olympia aufgestellt war ¹³⁴).

Ver-
¹³⁴) Man sehe Herrn H. Heyne's Comment. de priscae artis operibus Constantinopoli ext. in Comment. Soc. Goetting. T. XI. S. 9. class. Philolog.

Siebenkees, Johann Philipp,

Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia ein
antiquarischer Versuch

Nürnberg 1795

Coburg, Landesbibliothek -- Cas A 3145
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11928171-4